

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 531 6
AMPHION
ORPHEE
PALESTRINA
GVI D'AREZZO
ZEPHIR
AVSTER
GLVCK
BACH
PERGOLESE
ROSSINI
BOIELDIEV

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS ANCIENS
JUSQU'A NOS JOURS

11561. — PARIS, IMPRIMERIE A. LAHURE
Rue de Fleurus, 9

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS ANCIENS
JUSQU'A NOS JOURS

PAR

FÉLIX CLÉMENT

OUVRAGE CONTENANT

359 GRAVURES REPRÉSENTANT LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
chez les divers peuples et à toutes les époques

68 PORTRAITS D'ARTISTES REMARQUABLES

DES EXEMPLES DE NOTATIONS, DES MÉLODIES ET DES FAC-SIMILE
TIRÉS DES MANUSCRITS



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1885


LIBRARY
MAR 3 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

AVANT-PROPOS

L'état *naturel* de l'homme est son état le plus civilisé.

(Vte de Bonald, *Législation primitive.*)

Cette définition, due à un philosophe profond de ce siècle, trouve une des preuves de sa justesse dans le progrès des arts chez les peuples, et surtout dans le développement de l'art musical. Resté rudimentaire et barbare là où la civilisation n'a pas encore pénétré, il est devenu chez nous l'organe des sentiments les plus variés de l'âme, des émotions du cœur, des plaisirs de l'esprit; il s'est associé par des liens étroits à toutes les pensées de l'homme, à sa joie comme à ses douleurs, à ses impressions frivoles et légères comme aux situations les plus dramatiques que son imagination peut inventer. Il est dans la nature de l'homme de progresser. Il a obéi à cette loi en tirant des sept notes primitives un art arrivé à un haut degré de perfection.

Démontrer ces progrès de la civilisation en ce qui regarde la musique aurait semblé naguère une tâche inutile. En possession des phénomènes naturels de la résonance des corps et des lois harmoniques qui non seulement fournissent aux compositeurs d'inépuisables combinaisons, mais encore président à la construction des instruments, les musiciens jouissent d'un privilège unique au monde, celui de se servir d'une langue universelle, d'une clarté et d'une précision telles, que les artistes d'un orchestre, espagnols, anglais, français, russes, italiens, ne parlant que leur langue maternelle, peuvent néanmoins exécuter une symphonie de Beethoven ou une partition de Meyerbeer sur quelque point du monde que ce soit.

Malgré de tels avantages, des objections s'élèvent, des théories fausses se propagent ; la base fondamentale dont Beethoven disait qu'il n'était pas plus permis de la méconnaître que de nier l'existence de Dieu, cette base fondamentale est contestée et violée dans des compositions trop vantées.

Il est possible que l'étude de l'histoire de la musique et que la connaissance de la formation successive des éléments de cet art rectifient quelques erreurs, en convainquant le lecteur de la perpétuité d'un principe tonal demeuré, çà et là, à l'état latent, puis se manifestant de plus en plus et sans interruption jusqu'à son épanouissement complet.

Si depuis Palestrina jusqu'à Haydn, Mozart et Beethoven, la musique symphonique n'a cessé de progresser, c'est que du principe tonal devait virtuellement découler, comme d'une source féconde, d'innombrables combinaisons des sons.

Mais antérieurement à ces formes nouvelles il y en a eu d'autres qui ne doivent être ni méconnues, ni dédaignées. Cette expression de l'art musical dans l'antiquité et pendant le haut moyen âge a été surtout une interprétation lyrique du texte, une enveloppe harmonieuse du langage poétique, et, malgré tous les progrès accomplis depuis trois siècles, cette expression simple du chant humain est restée la plus forte, la plus réelle dans son essence. Elle a été commune à tous les peuples de la terre. Ils s'en sont servis plus ou moins heureusement selon leur proximité ou leur éloignement des foyers de civilisation qui se sont eux-mêmes déplacés dans l'histoire de l'humanité.

Ces faits généraux seront mis en lumière dans le cours de cet ouvrage. Je me suis efforcé de dégager l'histoire de la musique dans l'antiquité des contes et des légendes qui ont obscurci les notions réellement musicales dans le sens concret du mot, surtout chez les Grecs, les Arabes, les Chinois et les Hindous. L'exposition des divers systèmes et des faits a été puisée à des sources certaines et repose sur des documents authentiques. Lorsque ceux-ci ont fait défaut, je me suis gardé des conjectures dont plusieurs auteurs se sont passé la fantaisie.

La traduction des fragments qui nous restent de la musique des Grecs m'ayant paru peu vraisemblable, je les ai soumis à un nouvel examen

d'après les tables d'Alypius, et j'espère en avoir donné le véritable sens. Un travail analogue a été fait à l'égard de mélodies hindoues et arabes mal traduites par des voyageurs.

L'étude des manuscrits du moyen âge, à laquelle je me suis livré pendant de longues années, m'a permis de résumer l'histoire des notations neumatiques et autres, ainsi que celle de l'harmonie et de ses transformations depuis Hucbald jusqu'au dix-septième siècle.

Autant que la distance des âges le permet, le lecteur pourra se faire une idée des fêtes musicales du moyen âge et de la renaissance à l'aide des figures nombreuses d'instruments employés à cette époque.

Le drame lyrique a, comme on le sait, une origine hiératique. Quelques fragments de *Drames liturgiques* et de *Mystères* m'ont paru suffire pour intéresser le lecteur avant d'aborder l'histoire de l'opéra en Italie, en France, en Allemagne, et celle de l'opéra-comique.

La théorie et la pratique de la musique moderne n'offrant plus d'obscurités, j'ai modifié naturellement la forme de mon histoire, et il n'a été question de la partie technique que dans ses rapports avec les développements de l'art et les changements opérés dans le goût public. C'est dans les traités spéciaux et dans les méthodes qu'on trouvera l'exposé des principes de l'art musical moderne, tant vocal qu'instrumental.

Tout en mettant en lumière les institutions musicales favorables au progrès de l'art, telles que la Chapelle royale de France, le Concert spirituel, la fondation de la Société des Concerts du Conservatoire, j'ai pensé qu'une excursion dans les conservatoires d'Italie expliquerait les causes de la supériorité d'exécution des anciens chanteurs italiens.

La danse est tellement associée à la musique qu'elle a sa place marquée dans son histoire. Les danses anciennes et modernes, les figures de ballets sont désignées par leurs noms et leurs rythmes variés.

Les ouvrages symphoniques jouissent en ce moment d'une réelle faveur, et c'est sur ce terrain que les doctrines les plus opposées fixent l'attention des musiciens. Je soumets au jugement du lecteur les réflexions que me suggère cette lutte, hélas! absolument inégale entre des vivants et des morts.

Mozart et Beethoven ne sont plus là pour défendre la cause de la mélodie abondante, de l'harmonie des proportions, du goût, de l'imagination, du plaisir de l'oreille. Cependant leur ombre suffit encore parfois pour troubler les sectaires de l'école néo-allemande au milieu de leur triomphe passager.

Non seulement les amateurs, mais les musiciens eux-mêmes ignorent en général l'histoire de l'art qu'ils pratiquent soit pour leur agrément, soit par profession ; cette lacune peut être attribuée à la difficulté de trouver réunis dans un seul volume les connaissances nécessaires et essentielles. Il existe un grand nombre d'ouvrages sur diverses parties de l'art musical, des traités anciens, grecs et latins, des biographies et des *recueils d'anecdotes*. D'autres ouvrages traitent de l'acoustique, d'autres du théâtre, de l'instrumentation, etc. Les histoires de la musique les plus estimées sont écrites en anglais, en allemand, en italien ; aucune n'a été traduite en français, et d'ailleurs elles s'arrêtent à la fin du siècle dernier. L'*Essai sur la musique* de la Borde, en quatre gros volumes, est une compilation curieuse, mais superficielle et sans aucune critique. La plus récente Histoire de la musique, celle de Fétis, forme cinq volumes et s'arrête au quinzième siècle, à l'époque même où ce musicien érudit pouvait donner à son travail une autorité incontestable, à cause de l'étendue et de la variété de ses connaissances en tout ce qui se rapporte à la musique moderne. Les livres de Castil-Blaze sur l'Académie de musique et sur l'Opéra italien sont écrits dans un style badin et humoristique qui agace le lecteur sérieux.

La pratique de la musique est maintenant si répandue qu'il peut être utile d'offrir au public une Histoire à la fois abrégée et complète de cet art ; abrégée en ce sens que les matières traitées ne reçoivent pas les développements dont elles sont susceptibles et qui ne peuvent intéresser que les érudits spéciaux ; complète, parce qu'aucune des transformations et aucun des modes d'existence de cet art ne sont omis. Une Histoire de la musique dans laquelle il n'est question que de musique est un livre nouveau. C'est là son vrai caractère, et l'*illustration*, pour me servir d'un mot actuel, contribue à le lui maintenir parce qu'elle est exclusivement enseignante.

Tous les instruments qui ont été et qui sont en usage chez les divers peuples sont mis sous les yeux du lecteur et accompagnent le texte. Les

portraits eux-mêmes, dont plusieurs sont devenus très rares, ont été choisis et placés de manière à mettre dans leur cadre les artistes remarquables qui ont été les interprètes du genre de musique dont il est traité dans chaque chapitre. Je ne pouvais songer à reproduire les portraits des grands compositeurs déjà publiés dans mon livre qui a pour titre *les Musiciens célèbres*, auquel le public a bien voulu faire un favorable accueil. Cette fois j'ai complété cette galerie des maîtres en offrant les portraits des interprètes de leurs œuvres. Plusieurs ont été aussi des compositeurs distingués, mais en général la virtuosité est leur principal titre. Il en a été de même en ce qui concerne la danse. Le nom des compositeurs de ballets figure dans le texte, tandis que les portraits des danseuses les plus renommées perpétuent leur propre souvenir.

Les artistes, quel que soit le genre dans lequel ils se sont distingués, sont présentés dans mes ouvrages sous leur aspect le plus favorable, et c'est une justice qui leur est due. Je laisse à d'autres écrivains la mauvaise coutume d'amuser le public aux dépens de leur réputation.

Aux yeux des hommes, la distance est grande entre le philosophe qui, le front dans ses mains, médite sur les destinées du monde, entre le savant qui, les yeux braqués contre un télescope, suit et calcule l'évolution d'une planète, et l'humble ouvrier qui, pour nourrir sa famille, passe ses journées à fabriquer des petits soldats de plomb; elle est grande aussi cette distance entre l'homme d'État, l'administrateur d'un pays et le musicien dont les efforts tendent à se distinguer dans son art, et le luthier qui cherche à donner à ses violons la plus belle sonorité. Mais la loi supérieure du travail s'impose à tous sous mille formes diverses; nul ne peut s'y soustraire sans se nuire ou nuire aux autres.

Il y a donc dans la pratique des arts un côté de labeur digne de sympathie et de respect, surtout si l'artiste y est incité par une secrète aspiration vers la beauté, l'harmonie, la grâce, si un sentiment pur de tout alliage bas et corrupteur élève sa pensée et lui inspire le noble désir de faire partager l'enthousiasme qu'il ressent.

Félix Clément.

HISTOIRE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS ANCIENS JUSQU'A NOS JOURS

CHAPITRE PREMIER

ESTHÉTIQUE

I

Origines de la musique. — La musique de la nature. — Action de l'homme sur les sons. — Unité de la race humaine prouvée par l'existence d'un élément musical qui lui est propre, c'est-à-dire de l'ordre diatonique universel. — La gamme.

Les origines de la musique, je parle de la musique humaine, sont les mêmes que celles du langage. Qu'elles soient obscures aux yeux du philosophe, je n'en disconviens pas. Que les sons principaux, tels que ceux du tétracorde et de l'octave, aient été révélés à l'homme par le Créateur en même temps qu'un langage articulé, susceptible d'être associé à des idées transmissibles de génération en génération, il paraît plus raisonnable de l'admettre que de le nier. En effet, si le son et le temps sont les éléments constitutifs de la musique et sans lesquels elle ne peut exister, ils sont aussi associés au bruit, qui est l'opposé de l'art musical. Chez les animaux, les cris et les chants, qui sont plus ou moins agréables à entendre, sont soumis de même aux lois du son et du temps. Les intonations de la caille, du coucou, de la tourterelle, de la poule et de beaucoup d'autres volatiles ont des formules rythmiques. Les oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le pinson, le chardonneret, les canaris, exécutent de véritables périodes avec des intervalles de silence souvent proportionnels.

Il y a aussi la musique de la nature, concert infiniment varié, tantôt charmant, tantôt émouvant et terrible. Cette musique, qui a sans doute aussi ses lois mystérieuses, parle à notre imagination, éveille nos idées, fait concevoir, par les impressions qu'elle cause, des tableaux et des scènes, mais elle doit rester ce qu'elle est en réalité, inimitable. On ne saurait chercher à la reproduire servilement sans faire déchoir l'art humain du rang supérieur qu'il occupe dans la création.

Je ne songe pas pour cela à contester l'influence des bruits de la nature sur la conception d'une symphonie, d'une scène lyrique, d'un accompagnement dramatique. Il y a là une source d'inspirations féconde où les poètes n'ont cessé de puiser, et il semble que ces bruits correspondent aux diverses pensées qui se succèdent dans l'âme de l'artiste. C'est le bruit sourd et lointain des vagues, le clapotement des flots contre une roche, le murmure d'un ruisseau; c'est le bruissement léger, tumultueux et confus du feuillage des grands peupliers (*populus*) donnant l'idée d'un meeting *populaire;* c'est la brise qui agite les voiles; c'est le vent qui gémit dans les longues galeries du vieux château, c'est l'ouragan déchaîné qui heurte et gronde, c'est la foudre qui éclate. Toutes les nuances du son se retrouvent dans cet immense orchestre, que le Maître de l'univers dirige à son gré depuis le *pianissimo* jusqu'à l'effet le plus formidable du *crescendo*, dont il apaise les fureurs, auxquelles il fait succéder le calme et la sérénité.

Ne doit-on pas conclure que, si le son et le temps sont les éléments de l'art musical, il y en a d'autres encore qui appartiennent spécialement et exclusivement à la créature humaine, éléments que ses facultés, son action libre et spontanée ont développés au point d'en faire une sorte d'imitation du langage lui-même, de satellite de sa pensée, d'écho de son âme, d'organe de sa passion, de ses sentiments, de sa douleur ou de sa joie? Bien plus, l'homme civilisé a pu fixer ces élans mélodieux, les retrouver tels qu'ils lui ont été inspirés à l'aide d'instruments construits avec des matériaux divers; enfin, prodige auquel nous sommes habitués, mais qui paraît avoir été de beaucoup postérieur à l'usage primitif du chant et des instruments, l'homme a transmis le son lui-même à l'aide de signes graphiques; assimilant de plus en plus la musique au langage articulé, il en a fait des livres pour l'oreille comme il en avait fait d'autres pour les yeux, et le résultat obtenu est tel qu'une partition d'opéra ou de symphonie la plus touffue, la plus compliquée, est exécutée à New-York, à Rio-Janeiro, à Pétersbourg, au Caire, avec la même exactitude qu'à Paris, à Vienne et à Rome. Il y a plus encore : cette partition peut être jouée avec la même perfection par un orchestre composé d'artistes appartenant à tous

ces différents pays, et qui ne se comprendraient pas s'ils parlaient leur langue maternelle.

Les rapports des sons produisent l'œuvre musicale comme ceux des mots forment une phrase. Mais l'œuvre musicale peut être plus ou moins belle et agréable, plus ou moins banale, commune et déplaisante selon que l'auteur a tiré un bon, un médiocre ou un mauvais parti de ces rapports des sons, absolument comme l'orateur qui peut avoir mis son éloquence au service d'une belle cause, ou bien avoir parlé correctement pour ne rien dire.

Les sons musicaux ont par eux-mêmes la propriété d'émouvoir et de charmer l'âme. Cependant une combinaison de ces sons peut plaire à l'esprit sans procurer à l'âme aucune émotion. La musique la plus parfaite est celle qui émeut à la fois notre sensibilité, satisfait nos sens et intéresse notre esprit.

Mais la musique est si intimement liée aux sentiments humains que sa beauté est aussi éphémère qu'eux, et le jugement qu'on en porte aussi mobile que celui qu'ils inspirent. Il n'en est pas de même des autres arts, de la peinture, de la statuaire, parce qu'il y a là des éléments de comparaison avec la nature physique. En musique, pour qu'une œuvre traverse les générations avec succès et sans perdre son influence, il faut qu'elle se rattache à un ordre d'idées immortel et qu'elle l'exprime avec une telle vérité, une telle simplicité qu'on ne puisse imaginer une forme meilleure.

Pour expliquer les variétés des productions musicales chez les divers peuples, l'état de stagnation de l'art chez ceux-ci, son développement chez ceux-là, je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'entraîner le lecteur dans des théories anthropologiques et ethnologiques ; il me semble que Fétis s'y est égaré. Toutes les divisions et subdivisions qu'on s'évertue à établir dans le classement des races humaines n'infirmeront pas ce fait que tous les hommes sans exception sont doués des mêmes sens ; que celui de la vue leur donne la connaissance de la forme, que celui de l'ouïe leur donne celle du son ; quant aux résultats, ils ne peuvent être qu'en rapport avec le degré de culture et de civilisation que l'on constate çà et là. Il est clair qu'on ne peut s'imaginer voir sortir un Raphaël des îles Malouines, ni un Mozart du pays des Zoulous.

En affirmant que le chant, comme le langage, a été instinctif et spontané, plusieurs savants modernes, à l'opinion desquels s'est rangé Fétis, reculent la difficulté et épaississent l'obscurité de leur origine. Quel est le premier moteur de cet instinct? De quelle volonté première a surgi cet acte spontané? En opposant aux hypothèses de MM. Ernest Renan, Jacob Grimm, Max Müller et Fétis la théorie si forte de raison développée par

de Bonald dans son ouvrage admirable sur la *Législation primitive*, je crois donner à cet art *divin* de la musique son acte de naissance inscrit dans les traditions de tous les peuples anciens. Linus n'a pas inventé la musique, puisqu'on trouve dans des couches antédiluviennes des instruments en corne, en os et en pierre.

La loi de la capacité musicale des races est, selon Fétis, en raison de leur conformation cérébrale. Il y a de si nombreuses exceptions à cette prétendue loi qu'elle me semble caduque. On remarque des différences totales de conformation du crâne entre gens de même nation, entre Mozart et Beethoven, par exemple.

Si Palestrina, Rameau, Piccinni, Beethoven, Boïeldieu, Rossini, Schubert, Mendelssohn, avaient la boîte osseuse vaste et le front élevé, Philidor, Sacchini, Paisiello, Auber, Weber, Hérold, Félicien David, avaient plutôt le front fuyant que développé. Que deviennent d'ailleurs les aptitudes sans la direction de la volonté?

On a disserté cinquante ans sur le crâne de Gœthe; celui qui a été l'objet de savants mémoires et qu'on supposait être le sien vient d'être comparé au masque moulé sur nature du poète allemand, et il a été reconnu qu'il ne pouvait lui appartenir. Théophile Gautier, en dépit de sa grosse tête, passait pour goûter médiocrement la musique, qu'il appelait plaisamment « le plus désagréable et le plus cher de tous les bruits ».

L'aptitude à comprendre la musique et à saisir les rapports des sons entre eux est en raison directe de l'habitude qu'on a de les entendre, jointe à un certain degré de culture intellectuelle.

« Le chant, dit J.-J. Rousseau, n'est pas naturel à l'homme, le vrai sauvage ne chante jamais. » C'est là une affirmation contredite par tous les voyageurs.

La parole est un chant; le chant est un langage. A peine un enfant est-il né que la femme la plus sauvage lui parle et le berce par des chants. Si tel sauvage ne chante pas, il écoute chanter les autres; il n'est pas besoin même d'être pour cela chez les Papous.

CHANT DES CARAÏBES



Ce chant est bien primitif si on le compare à la *Berceuse* chantée par Sélika dans l'*Africaine* de Meyerbeer; ces quatre sons rythmés n'en sont pas moins une preuve de l'exercice d'une faculté.

Quand bien même l'homme n'aurait pas remarqué que sa voix et ses cris produisaient une série de sons variés du grave à l'aigu, la différence des sexes l'éclairait sur l'étendue et la progression du gosier humain. Il est certain que le fait des sons ascendants et descendants lui a suggéré l'idée de la proportion dans la construction des tubes sonores et des instruments à cordes tendues. Je crois qu'à l'origine l'homme a plutôt cherché l'imitation artificielle des inflexions de sa propre voix que celle du chant des oiseaux et du vent agitant les roseaux du Nil. Il faut laisser aux poètes leurs gracieuses légendes et ne voir dans la nature que des matériaux soumis à l'intelligence et à l'industrie humaines, malgré les beaux vers si connus de Lucrèce :

> At liquidas avium voces imitarier ore
> Ante fuit multo, quam lævia carmina cantu
> Concelebrare homines possent, auresque juvare;
> Et zephyri cava per calamorum sibila primum
> Agrestes docuere cavas inflare cicutas.
> Inde minutatim dulces didicere querelas,
> Tibia quas fundit digitis pulsata canentum,
> Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta,
> Per loca pastorum deserta, atque otia dia.
>
> (*De Rerum Natura*, lib. V.)

L'universalité de l'alphabet considéré en général prouve et la commune origine des familles humaines, et la concession primitive de notions précises et virtuelles. Or les sons ont été désignés dans toutes les théories anciennes par les lettres de l'alphabet. Le nombre des lettres de l'alphabet sanscrit, qui est de cinquante-deux, ne lui donne pas un caractère plus complet que celui de vingt-deux lettres des Hébreux et des Phéniciens, que celui de vingt-quatre lettres des Grecs; car ces additions ne portent que sur des nuances d'intonation que l'on peut multiplier encore, comme le font les Chinois.

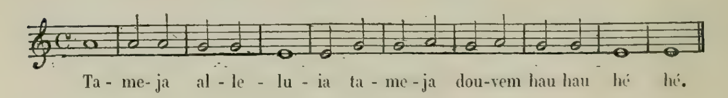
Le faible parti que certaines peuplades ont tiré des facultés données par le Créateur ne doit pas faire conclure que ces facultés leur aient été octroyées à plus faible dose qu'aux autres hommes. Lorsqu'on m'aura démontré que l'homme le plus civilisé a inventé une huitième voyelle, je reconnaîtrai que le sauvage a pu être privé de l'usage des sept autres. Les

voyelles, comme les sons principaux, ont été données à l'homme en même temps que la voix, et l'articulation en même temps que les organes qui la produisent : les lèvres, les dents, le gosier, la langue ; ces articulations labiales, dentales, gutturales et sifflantes sont à l'usage de tous les habitants de la terre depuis l'origine du monde.

La culture, la transmission des connaissances acquises, le progrès, la civilisation en un mot, ont manqué aux peuples qui n'ont qu'une musique rudimentaire, mais non les éléments de cet art. Ne nous attardons pas à chercher dans le bégayement de cette langue des types originaux et même intéressants, je ne sais quelle saveur âpre et quels effets pittoresques ; loin de là, on ne doit s'attendre qu'à une déformation des éléments naturels, à des cris sauvages remplaçant les sons appréciables, à des articulations grimaçantes, à des mouvements précipités et uniformes, convulsifs et désordonnés, au lieu de danses harmonieuses, variées et réglées ; déformation de la nature analogue à celle que ces malheureux pratiquent sur leurs corps et sur leurs visages.

Plusieurs voyageurs nous ont transmis des airs qu'ils ont entendus dans des contrées lointaines comme des chants spontanés, primitifs, indigènes, tandis que ce sont quelquefois des lambeaux de mélodies importés de la Grèce, de l'Asie Mineure ou même de l'Occident et demeurés dans la mémoire populaire. En voici un curieux exemple : d'après le témoignage du Hollandais Jean de Laet dans son ouvrage intitulé *Novus orbis*, publié à Amsterdam en 1633, les indigènes de Terre-Neuve chantaient ceci dans une fête nommée *Tabaya* en 1534, à l'époque de l'exploration de ce pays par Jacques Cartier :

CHANT DES VIEUX CANADIENS



Or cette formule mélodique est précisément celle du quatrième mode de notre plain-chant, l'hypophrygien des Grecs, conservé et classé dans le chant grégorien :

ANTIENNE DU QUATRIÈME MODE GRÉGORIEN



Le mot *alleluia* empêche assurément qu'on n'attribue au chant de ces sauvages une origine païenne. Il faut donc admettre que les habitants de cette contrée avaient dû pratiquer le culte chrétien à une époque qui ne nous est pas connue, à moins qu'il n'y ait là une importation du pæan des Grecs : Ἐλελεῦ ἰού, ἰού.

L'art musical est sociable de sa nature ; aussi les influences mutuelles et l'échange des idées contribuent à ses progrès comme à ceux des autres connaissances. Si Méhul était resté à Givet et Haydn dans le village de Rohrau, où son père était charron, quelque puissante que fût leur organisation, elle n'aurait pu acquérir son entier développement. Le premier a trouvé dans l'abbaye des Prémontrés un centre intellectuel favorable à son éducation, des aliments pour son âme naturellement noble et grande, et à Paris, auprès de Glück, l'émulation du génie ; le second a été impressionné par les harmonies religieuses auxquelles il mêlait sa voix dans la cathédrale de Saint-Étienne, à Vienne, comme enfant de chœur. Plus tard n'a-t-il pas été séduit par le chant italien à la petite cour du prince Esterhazy? Mozart avait sans doute fait des études très fortes à Salzbourg sous la direction de son père ; mais, lorsque, à l'âge où les impressions sont les plus fortes, de quinze à dix-neuf ans, il accompagna à Rome, à Milan les premières chanteuses des théâtres d'Italie, les prime donne de Amicis, Bernasconi, n'a-t-il pas recueilli quelques avantages sous le rapport de la souplesse mélodieuse et de l'art d'écrire pour les voix? Au point de vue aussi du goût et de l'intelligence dramatique, il ne faut pas oublier que Mozart avait constamment un volume de Métastase dans la poche de son habit. La musique étant de tous les arts celui où l'imagination et le sentiment ont la plus grande part, les influences extérieures jouent un grand rôle dans la direction des idées et la conception des ouvrages. La lecture des tragédies de Shakespeare a inspiré les créations lyriques d'un Hamlet, d'une Ophélie, d'une Desdémone, d'un Roméo, d'une Juliette, comme la vue d'Ischia a fait concevoir à Lamartine sa belle pièce de vers si connue et son roman de *Graziella*, comme la lecture de Plutarque a donné à lord Byron l'idolâtrie de la Grèce.

Est-ce qu'un séjour à Weimar, où le fantôme de Gœthe n'a cessé de pontifier au milieu d'un cénacle d'illuminés, n'a pas tourné la tête de plus d'un artiste et n'a pas fait voir aux adeptes du grand œuvre de la musique dite « de l'avenir » les choses autrement que dans le reste du monde? Un naufrage sur les côtes de Norvège a donné à Richard Wagner l'idée de son opéra le *Fliegende Holländer*.

Tous les hommes doués d'imagination, de sens poétique, subissent

l'influence du milieu dans lequel ils ont été transportés, des lectures où ils se sont complus, des impressions produites fortuitement, prochaines ou éloignées. C'est ainsi que Corneille s'est infiltré du sang de Calderon dans les veines, que Racine s'est nourri de Sophocle et d'Euripide, que Boileau s'est assimilé Horace, que les artistes sédentaires, comme les Flamands et les Hollandais, ont copié, les premiers, leurs intérieurs, leurs tavernes, leurs femmes aux formes courtes et rebondies; les seconds, leurs vaisseaux, leurs ports et leurs paysages horizontaux. Nous retrouverons dans l'histoire de la musique des faits analogues. Au langage de la société instruite, polie, élégante et toute imbue des traditions du goût de la Restauration, dernière épave du naufrage de nos monarchies, a succédé une logomachie fantaisiste, une expression prime-sautière et désordonnée, moins impartiale qu'indifférente, des sentiments bons et mauvais, une manie de description à outrance qui dispense l'écrivain de toute conviction et lui épargne de faire connaître ses principes. La forme n'est plus au service de la pensée, comme l'ont entendu alors Chateaubriand, Joseph de Maistre, de Bonald, Lamartine, Lamennais, Jouffroy, Cousin, Ozanam, Lacordaire. On comprendrait encore que la beauté excitât l'envie, faute du sentiment d'émulation qu'elle devrait inspirer. Mais on la méconnaît au point de préconiser la laideur physique et morale. A l'abaissement de la pensée et à la négligence de la forme est venue s'ajouter la confusion dans les termes du langage. On dit maintenant d'un compositeur qu'il a de la *main*, d'un peintre qu'il possède sa *gamme*, qu'il a trouvé sa *note*, d'un orateur qu'il *empoigne* son auditoire. Il n'est pas jusqu'à la toilette des femmes, jusqu'à leur élégance et leurs charmes qui ne soient l'objet de qualifications tirées d'un vocabulaire bas et commun. De là à la langue verte il n'y a qu'une faible cloison qui sépare, et elle a été abattue pour livrer passage au mot réaliste qui s'imprime dans le livre et dans le journal, à l'opérette grivoise dont la partition s'étale au salon sur le piano d'Erard à côté de celles de *Sémiramis*, du *Barbier*, de la *Lucie*, des symphonies de Beethoven, des mélodies de Schubert. Quel contraste !

L'éducation, le milieu, les habitudes déterminent le goût musical, à défaut d'une organisation naturelle ou spéciale. Un homme fort intelligent d'ailleurs peut rester insensible à l'audition d'une belle symphonie, si, dépourvu de dispositions naturelles, il n'a pas appliqué son esprit à juger, à comparer, à analyser ce qui frappe son oreille. Il est à l'endroit d'un chef-d'œuvre de Mozart ce qu'est un paysan vis-à-vis d'un

tableau de Raphaël; celui-ci préférera à la *Transfiguration* une image d'Épinal; celui-là redirait volontiers avec Béranger :

Si c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse.

Il n'aura pas besoin cependant d'être averti si on lui joue un petit air sautillant d'Offenbach ou de Lecocq, parce que le sentiment du rythme est distinct de celui de l'intonation; le rythme résulte de la perception physique, de l'impression produite sur le système nerveux ; il est indépendant du jugement de l'oreille et du travail de l'esprit.

Les arts du dessin, qui ont pour principe l'imitation de la nature ou la combinaison de lignes et de proportions puisée dans la science géométrique, ont produit des ouvrages d'un intérêt permanent à travers les âges; tels sont les statues et les bas-reliefs, les peintures, les temples et les monuments. En présence de certaines œuvres d'art de l'antiquité, on éprouve cependant parfois quelque embarras à en préciser le caractère, le sens et l'objet; nous n'avons pas, en effet, une connaissance suffisante du milieu social dans lequel ces œuvres ont été produites pour tout comprendre; mais le côté plastique, la science des proportions, l'harmonie des lignes, leur maintiennent une place dans le domaine de l'humanité. Il en est tout autrement de la musique. Art essentiellement immatériel, la musique exprime les sentiments et les passions d'une manière trop étrangère à nos perceptions physiques, trop actuelle et trop indéterminée pour que la forme puisse conserver longtemps son action sympathique sur une seule génération, et à plus forte raison sur la postérité. Ainsi que celles de l'esprit et du cœur humain, les modifications de l'expression musicale sont innombrables et aussi fugitives. Il y a toutefois certaines lois générales qui s'imposent à l'art musical et qui prennent leur source dans cette harmonie universelle et mystérieuse dont tant de grands esprits, depuis Pythagore jusqu'à Kepler, ont cherché à pénétrer les secrets; c'est ainsi que les formes hiératiques se distinguent des formes profanes, que les genres se différencient les uns des autres. Grâce à l'application souvent inconsciente de ces lois générales, des épaves ont surnagé dans le naufrage des œuvres musicales de la haute antiquité, et elles ont été recueillies là où elles pouvaient le mieux être conservées, dans les rites religieux, parce que ces vestiges participent ainsi au caractère d'immutabilité des dogmes.

La langue parlée, la lecture accentuée et la déclamation diffèrent du

chant musical et de cet art particulier qui consiste dans l'emploi de sons déterminés. Les intonations de l'orateur, du causeur, celles du lecteur dans les synagogues et les mosquées, celles du prédicateur dans nos églises, sont multiples et échappent à toute notation exacte.

Il en est de même du vent, du frémissement du feuillage, du crépitement de la grêle ; il en est de même du chant des oiseaux et des cris d'animaux. On saisit çà et là quelques intonations, rarement précises, et lorsqu'on veut imiter ces voix de la nature et des êtres animés, en dehors de l'espèce humaine, on ne peut y parvenir qu'en abandonnant l'art musical et en descendant dans le domaine matériel de l'imitation mécanique et artificielle. L'homme civilisé a transformé le bruit en sons musicaux. Il a conquis la musique comme le reste[1].

L'alphabet a été, comme la gamme, un moyen de langage révélé ; car les signes muets, peints ou sculptés ne constituent pas le langage. Il faut, pour bien s'entendre en ces matières délicates, conserver aux mots le sens que l'étymologie leur donne. Il n'y a ici ni images forcées, ni métaphores, mais une exposition d'idées que je crois justes. La lettre *gamma* est, de toutes les consonnes, celle qui favorise le mieux l'émission du son, tant par la pression de la langue contre le palais que par l'abaissement subit de la maxillaire inférieure. Il est à remarquer que cette lettre Γ, G, désignant le premier son grave de l'échelle, a joué un rôle important dans la pédagogie au moyen âge, et qu'elle se retrouve, dans la plupart des langues, associée à l'acte du chant : *γλῶσσα*, *γλῶττα*, *guttur*, *gola*, Gurgel, *gorge*, *gosier*. Je ne fais pas ici de grammaire comparée. Constatons seulement que les instruments à vent ont une bouche, une anche ou languette, et qu'ils ont été les premiers inventés. Il était naturel de prendre modèle sur l'organe humain et de rechercher l'imitation artificielle de la voix.

Ici se place la question de l'origine de la gamme, et conséquemment des premiers chants. Plusieurs savants ont prétendu l'attribuer à la race aryenne et fondent leur opinion sur les rapports qui existeraient entre les chants populaires appartenant aux idiomes gaëlique ou irlandais, erse ou écossais, cimrique, gallois, de Cornouailles, et ceux de l'Inde.

Il ne me paraît pas nécessaire de faire suivre au lecteur la migration des Aryens jusque dans les Gaules, en Bretagne, en Angleterre, ni de rechercher les affinités des langues indo-celtiques. Comme les Celtes firent

1. Steele (Josué), membre de la Société royale de Londres, a écrit sur ces matières un livre inspiré par l'*Essai sur l'origine du langage* de J.-J. Rousseau, 1775 : *An essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols.*

irruption en Espagne, il n'y aurait pas de raison alors pour ne pas trouver sur les bords du Tage, chez les descendants des Celtibériens, des vestiges de mélodies aryennes. Il n'est nullement nécessaire de recourir à cette chimie historique.

Et sur quelle base se fonderait cette communauté d'origine? Sur l'emploi de la quinte dans le mode mineur, dont on trouve des exemples dans les *turana* (chants d'amour hindous); dans les mélodies persanes; dans les airs arabes; dans le mode *naoua*, analogue à notre ton de *la* mineur; dans des chansons slaves, bohémiennes, suédoises, bretonnes? Soit; je vais donner la phrase principale de quelques-uns de ces chants. Il n'y aurait pas un grand intérêt pour le lecteur à les publier en entier : car cette phrase est redite à satiété dans les mélodies orientales, avec quelques variations selon le goût du chanteur.



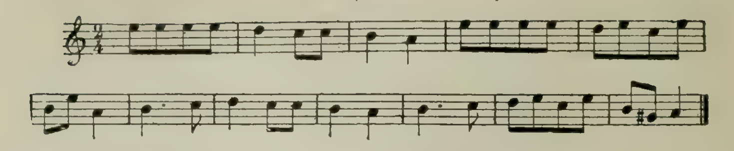
On voit que le *turana* et le *rechtah* offrent peu de différence et qu'ils ont été composés sur une formule sans doute populaire.



Si l'on supprime les petites fioritures que Villoteau a essayé de fixer en indiquant par ce signe ✕ les intonations douteuses qui ne sont autre chose que des ports de voix et des inflexions de fantaisie, on retrouvera la même phrase monotone :



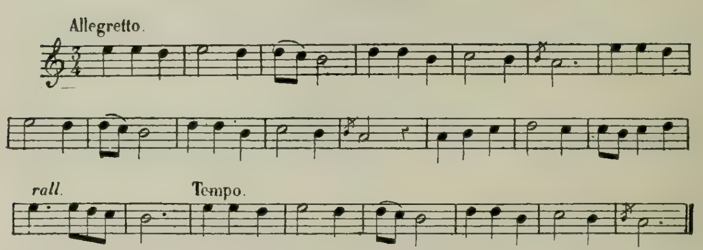
AIR BOHÈME



AIR SUÉDOIS



CHANT BRETON



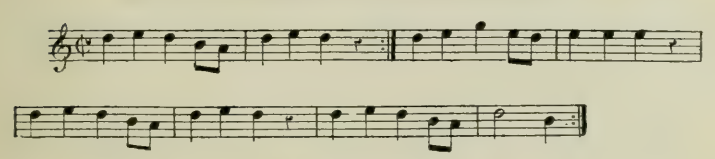
Nos Graduels et nos Antiphonaires contiennent des centaines de chants sur cette quinte dans le mode mineur. On a écrit au moyen âge des phrases de séquences, des chansons et des airs de danse dans le même caractère tonal. Soutenir la thèse que tout cela tire son origine de l'Inde, c'est sacrifier à un système préconçu la nature des choses et l'évidence des faits.

Je pourrais dire que tous ces chants appartiennent au mode dorien, dont cette quinte est le type essentiel ; mais cela ne serait pas plus exact que la théorie de Fétis. Cette coïncidence ne prouve qu'une chose : c'est que la succession diatonique est naturelle à l'homme ; partout cette quinte se retrouve avec ou sans cadence finale, et de préférence la quinte dans le mode mineur. Les plus anciens fragments de mélodies en font foi, et, chose singulière, l'allégresse s'en accommodait tout autant que les sentiments tristes. Le chant de l'*Alleluia* de Pâques, *O filii et filiæ*, est dans le mode mineur. Les Orientaux affublent des mélodies, qui généralement

sont très simples, de fioritures et de traits rapides qui ne peuvent pas même être comparés à nos *gruppetti*, à nos trilles, à nos notes d'agrément, dont les intonations sont précises; ce sont des inflexions qui tiennent à leurs mœurs, à leurs coutumes, à leur caractère; c'est une mode, un usage, et non un système musical.

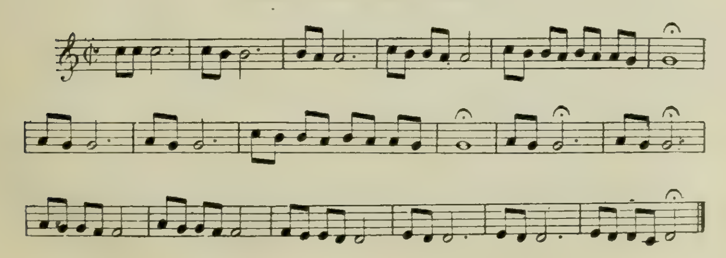
Je m'efforcerai de détruire une autre de ces erreurs qui, à force d'être répétées et reproduites dans les livres, finissent par occuper la place de la vérité. Obéissant à un secret désir, assez noble après tout, d'agrandir la distance qui sépare la musique des peuples civilisés des essais défectueux des tribus sauvages, des auteurs ont affirmé que dans plusieurs pays l'usage du demi-ton était inconnu. Fétis a adopté cette assertion et cité comme exemple un chant des Papous de la Nouvelle-Guinée, dans lequel, en effet, les intervalles de *si* à *ut* et de *mi* à *fa* sont absents.

CHANT DES SAUVAGES DE LA NOUVELLE-GUINÉE



Ce chant, tiré du *Voyage de découvertes aux terres australes fait par ordre du gouvernement français* (1800-1804), ne prouve pas que les Papous aient ignoré l'usage du demi-ton, puisque, dans le même ouvrage, je trouve cet autre chant populaire chez ces mêmes sauvages, et que le demi-ton s'y rencontre dans quatre passages.

AUTRE CHANT DES PAPOUS



Il est incontestable d'ailleurs que le sentiment du demi-ton existe dans les tierces mineures *ré si*, *sol mi*, et enfin que beaucoup de mélodies popu-

laires ne se composent que de quelques notes. Sans rappeler les romances à trois notes de J.-J. Rousseau et de Carbonnel, il y a des airs assez développés dans lesquels tel intervalle ne se retrouve pas, non qu'il soit omis volontairement et systématiquement, mais parce que l'inspiration du musicien n'en a pas eu besoin. Par exemple, la célèbre mélodie irlandaise connue sous le nom de *Romance de la rose*, si poétiquement introduite par de Flotow dans son opéra de *Martha*, n'offre pas la quatrième note de la gamme, soit le *si* ♭ dans le ton de *fa*. On ne dira pas que ce demi-ton manquait au système musical des bardes de la verte Érin, comme l'ont affirmé des érudits amateurs de curiosités pittoresques, puisque le tétracorde *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, qui revient sans cesse, ne diffère en rien de cet autre : *si* ♭, *la*, *sol*, *fa*.

Je crois qu'on doit en juger de même de l'air des Papous, qui est formé de six notes, trois de plus que n'en comporte le rite liturgique des sœurs Clarisses et des Carmélites.

Il est inadmissible que la voix humaine ne produise pas, en quelque lieu que ce soit, une suite de sons en rapport avec son étendue naturelle. Quant à la musique instrumentale, c'est chose différente, attendu que ce n'a pu être que par degrés qu'on a tiré d'un roseau, d'une corde, d'une peau d'âne, les sons d'une échelle diatonique et chromatique. Il y a loin du galoubet à trois trous du pâtre des Pyrénées à la flûte de Tulou et à celle de Bœhm. Au temps du capitaine Cook, l'instrument en usage dans l'île d'Otahiti était une flûte de bambou ayant deux trous et ne donnant que quatre notes.

En admettant que les peuples de la race jaune et de la race mélanienne ne se soient pas servis, dans leur musique primitive, de la totalité des douze demi-tons, comme l'affirme Fétis, mais de cinq intonations sur sept, c'est tirer une conséquence trop absolue que d'infirmer la notion primordiale du tétracorde : les mœurs, les habitudes des peuples, leur ont fait adopter ou rejeter l'usage de telles parties de l'ensemble des sons ; le chant sacré en est encore là actuellement. De ce que le genre chromatique est banni du chant liturgique, faut-il en conclure qu'il a cessé d'exister à une époque quelconque ?

La division de la gamme en dix-sept intervalles, telle qu'on prétend que les Arabes la pratiquent, n'a rien qui soit en désaccord avec la constitution de la gamme européenne, j'allais dire universelle. Le seul désaccord est dasn l'interprétation de la théorie. On veut voir des tiers de ton là où se trouve simplement la différence du nombre de commas entre le ♯ et le ♭.

Notre gamme réelle, indépendante du tempérament égal que Bach a contribué à faire prévaloir en faveur du clavecin et pour rendre plus

sensibles les modulations et transpositions perpétuelles de ses fugues, notre gamme réelle offre dix-sept intervalles, comme il suit :

1. ut à ut ♯.
2. ut à ré ♭.
3. ut à ré.
4. ré à ré ♯.
5. ré à mi ♭.
6. ré à mi.
7. mi à fa.
8. fa à fa ♯.
9. fa à sol ♭.
10. fa à sol.
11. sol à sol ♯.
12. sol à la ♭.
13. sol à la.
14. la à la ♯.
15. la à si ♭.
16. la à si.
17. si à ut.

Il suffit d'énoncer la théorie musicale que William Jones a présentée comme extraite des traités de musique les plus anciens de la littérature sanscrite, pour qu'on en saisisse l'invraisemblance. L'octave aurait été divisée en vingt-deux parties, représentant chacune un peu plus qu'un quart de ton ; la gamme des Hindous aurait eu sept intervalles entre lesquels les vingt-deux intonations auraient été réparties inégalement. Ce n'est pas tout : ces vingt-deux intonations n'étaient même pas fixes, mais elles se combinaient de façon à former soixante-deux modes différents : et ici le mysticisme intervient pour expliquer un si prodigieux phénomène, et ce n'est pas inutile. Chacun de ces soixante-deux modes est l'expression d'un sentiment humain, d'une passion, d'un état de l'âme.

Cette arithmétique des modes de l'âme me rappelle la nomenclature que Platon faisait des signes de la musique, qu'il évaluait à six mille. Il pensait, avec raison, qu'il fallait à un musicien plusieurs années pour apprendre les éléments de son art. Pour former un nombre aussi formidable, Platon a dû ajouter nécessairement d'autres notions à celle des signes de la notation, car les signes de la notation des Grecs anciens ne s'élèvent qu'au chiffre de seize cent vingt dans les tables d'Alypius, et il est, je crois, à peine admissible.

A la fin du dixième et au commencement du onzième siècle, Gui d'Arezzo, moine bénédictin de l'abbaye de Pompose, le musicien le plus instruit et le professeur le plus habile de son temps, a réformé l'enseignement de la musique. Il n'a pas inventé la gamme, dont la connaissance, le sentiment et la pratique remontent aux sources du langage ; il n'a pas donné aux degrés de l'échelle diatonique les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, puisque l'hymne de saint Jean *Ut queant laxis* était un chant connu longtemps avant lui ; mais comme il se servait de cette hymne dans ses

démonstrations, ainsi que de la *main musicale*, pour désigner les intervalles, on lui a fait honneur de ces procédés pédagogiques. Il se servait du monocorde pour fixer les intonations avec précision; chaque son correspondait à une lettre sur laquelle on plaçait le chevalet mobile.

L'enseignement par tétracordes était resté en vigueur depuis les Grecs. Gui lui substitua l'hexacorde suivi de la corde variable *si*. De là à l'octave il n'y eut qu'un pas à franchir; c'est ce qu'il fit, sinon dans la solmisation, du moins dans la théorie. Je ne sais pas comment Fétis a pu nier l'usage de la solmisation par hexacorde. J'ai exposé dans ma *Méthode de plain-chant* le système complet de solmisation de Gui d'Arezzo par hexacorde, au moyen des muances[1].

Le principal titre de Gui d'Arezzo à la reconnaissance des musiciens, c'est d'avoir contribué à déconsidérer les neumes et à faire prévaloir de plus en plus les avantages de la notation sur les lignes.

II

Définition de la musique. — Le rythme. — Nécessité de conserver à l'œuvre musicale son caractère idéal. — Un mot sur une nouvelle école. — Le mérite de l'œuvre musicale est indépendant du succès d'opinion.

Toute définition est périlleuse, *omnis definitio periculosa*. Si un terme manque d'exactitude, on peut en faire dériver une théorie erronée et calamiteuse, qui entraîne toute une foule d'esprits dans une fausse voie. Je reproduis ici la définition que j'ai donnée de la musique, en tête des principes qui précèdent ma *Méthode de chant*, parce que je la crois meilleure et plus complète que d'autres.

« La musique est l'art de charmer l'oreille par la combinaison des sons, et d'exprimer dans un langage qui lui est propre les idées et les sentiments. »

Examinons les termes de cette définition. L'homme ne cherche-t-il pas à satisfaire le sens de l'ouïe lorsqu'il demande à un artiste de chanter ou de jouer d'un instrument, lorsque lui-même exécute des sons que son oreille juge et dirige dans le sens de la justesse et d'une cadence à laquelle s'associent le jeu de ses nerfs et la sensation de ses organes? Donc, la musique est l'art de charmer l'oreille.

1. *Méthode complète de plain-chant*, d'après les règles du chant grégorien. Hachette, 2e édition, 1874.

Cette satisfaction serait-elle obtenue si les sons n'avaient pas de rapports entre eux et ne se rattachaient pas à un certain ordre en harmonie avec les actes de l'intelligence, à une raison d'être de cette succession de sons qui la fasse différer du bruit? Donc, l'oreille doit être satisfaite par la combinaison des sons, et cette combinaison est un art.

La musique exprime des idées et des sentiments : il y a loin d'une tarentelle à une marche funèbre. On voit donc que la musique, sans aucun secours de paroles, peut donner l'idée du plaisir le plus vif et de la plus sombre tristesse. Elle peut également reproduire les incidents de la vie agreste, comme dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, le calme des solitudes alpestres, comme dans la première partie de l'ouverture de *Guillaume Tell*, et aussi, dans la deuxième partie, le tumulte des éléments, les troubles de la nature, la fanfare guerrière et les accents belliqueux. La musique est donc l'art d'exprimer des idées au moyen des sons.

Elle exprime aussi des sentiments. Quoique ici le son musical soit plus intimement associé aux émotions de l'âme, dont il est comme l'écho, et que, par conséquent, les paroles viennent sur les lèvres en même temps que les inflexions de la voix, le langage articulé n'est pas nécessaire pour déterminer la nature du sentiment. La pensée musicale pourra être intraduisible, mais elle portera l'âme à la tristesse ou à la joie, à la méditation ou au mouvement, à la mélancolie ou à la gaieté, à la tendresse ou à une mâle énergie.

L'adjonction des paroles donne de la précision au sentiment exprimé par les sons. La poésie lyrique provoque incontestablement l'inspiration du musicien, mais son concours n'est pas obligatoire pour exprimer des sentiments.

La variété des sentiments exprimés par la musique est telle que chacun d'eux se subdivise en une foule de nuances selon la sensibilité, la nature du tempérament des auditeurs et leur degré de culture morale.

La musique doit enfin exprimer les idées et les sentiments « dans le langage qui lui est propre », c'est-à-dire qu'elle ne doit pas sortir de son domaine, qui est celui des sons combinés avec art, ni de son rôle, qui consiste à charmer l'oreille. Et cette propriété du langage musical a été quelquefois perdue de vue dans l'histoire de l'art, sous l'influence d'idées dominantes, d'une fausse esthétique ou d'une civilisation incomplète. Cette propriété a pour base « le son musical, qui diffère du bruit en ce qu'il est défini, composé et classé dans un système général admis chez les peuples civilisés et particulier à l'art musical[1] ».

1. *Méthode de chant*, p. 1. Didot, 2e édition, 1881.

Or, chez les anciens, ce langage a été restreint, parce que les législateurs ont associé trop étroitement le système musical aux mœurs nationales et à un idéal politique.

En Orient, ce langage a été altéré et corrompu par la prédominance de la sensation voluptueuse sur la satisfaction de l'esprit et de l'oreille.

Il a été renfermé dans des limites trop étroites pendant le haut moyen âge, jusqu'au treizième siècle, en conséquence de l'exagération des formes hiératiques. Cet inconvénient a été racheté d'ailleurs par la production d'œuvres d'une beauté supérieure et par de grands bienfaits sociaux.

Cette propriété de langage a été asservie trop exclusivement, pendant les quinzième et seizième siècles, aux combinaisons du contrepoint, pour lesquelles on professait alors un culte idolâtrique.

Enfin, le langage musical, avec sa syntaxe, sa méthode, ses résonances virtuelles et logiques, avec la corrélation naturelle de ses éléments, s'altère sensiblement dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, sous l'influence des théories dites wagnériennes. Mais ce sont là des nuages qui n'assombriront l'horizon que pendant quelques années encore, jusqu'au moment où, d'un coup d'aile, un génie nouveau dissipera ces ténèbres, nous rendra la lumière, et avec elle le sentiment de la beauté.

La musique, comme la poésie, n'existe qu'à la condition d'associer l'idée à une forme rythmique. Si l'on réfléchit à la manière dont les actes de la vie commune s'accomplissent, on remarquera que le rythme, la mesure, le nombre y participent plus ou moins. Il y a une métrique dans les battements du cœur et dans les pulsations de nos veines, dans les mouvements du corps, depuis la marche et la danse jusqu'aux gestes de l'orateur, et même dans l'action machinale ou instinctive de nos muscles.

Le point de départ du rythme est un accent dont la durée est déterminée, et chaque rythme se distingue par un assemblage défini d'accents plus ou moins forts, plus ou moins faibles. Ces accents ont formé ce qu'on appelle en musique des *temps*. Le retour périodique des *temps forts* et *faibles*, sous quelque aspect qu'ils se présentent, donne à une suite de sons un sens correspondant à une idée, à une impression conçue par le musicien, transmise à l'aide des instruments et des voix, et fixée au moyen de l'écriture musicale. Le mot *vers*, *versus*, indique cette loi de retour périodique dans la poésie lyrique.

L'harmonie des proportions, qui est une des règles du beau dans l'architecture, résulte de la notion du rythme appliquée à cet art.

Si nous empruntons à la langue prosodique des définitions analogiques, nous comparerons le temps fort à la *thésis* et le temps faible à l'*arsis*.

On retrouve dans la composition musicale les éléments de toutes les combinaisons de rythme que les Grecs et les Latins nous ont léguées dans leurs poèmes, et il n'y a pas un seul mètre qui ne se trouve appliqué soit dans la mélodie, soit dans les récitatifs, soit dans les formules de l'accompagnement. Mais l'inspiration musicale, étant indépendante des formes du langage, a produit des combinaisons multiples, souvent nouvelles, dont la source semble inépuisable. Il n'est pas jusqu'à la mélopée du plain-chant sur un texte en prose qui ne soit ou plutôt qui ne doive être soumise à un rythme; et ce rythme est le plus complexe de tous. En effet, non seulement les syllabes du texte indiquent des *thésis*, des *arsis*, des *ictus*, des *incises*, des *anacrousis*, des suspensions et des *prolations*, mais ces éléments rythmiques sont combinés avec les intonations de la mélopée même.

Un chanteur intelligent, bon musicien et doué de style, exécutera tous ces effets dont il ignore les noms dans un récitatif d'opéra ancien de Monteverde, de Peri, de Caccini, de Sarti, de Lulli, écrits par ces maîtres de la manière la plus sommaire, guidé qu'il sera par son goût exercé, par son sentiment musical. Quoique Gluck et surtout Rossini, dans *Guillaume Tell*, aient noté leurs récits avec beaucoup plus de précision que leurs prédécesseurs, le chanteur en interprète le sens mélodique et rythmique, en fait sentir les accents et les modulations avec plus de perfection et d'exactitude réelle que la notation ne semble le lui prescrire. Les intentions du compositeur, l'enseignement oral et pratique du maître qui dirige les répétitions, suppléent à l'insuffisance des signes. Il en résulte un ensemble de traditions auxquelles les nouveaux interprètes n'ont plus qu'à se conformer.

La découverte des rapports des sons avec d'autres sons qui les produisent, sons qu'on a appelés fondamentaux, a eu pour conséquence la mise en œuvre de la véritable tonalité. Cette tonalité n'est pas telle que l'entendaient les Grecs et les Orientaux, ni telle que l'ont comprise les théoriciens jusqu'au treizième siècle, c'est-à-dire une succession mélodique diversement composée de tons et de demi-tons; mais elle dérive du système de la nature elle-même, qui détermine et fixe des relations certaines entre les sons. Ce n'est pas la tonalité dite moderne qui a été découverte, comme on le croit généralement parce qu'on l'a dit et écrit partout, mais ce sont les relations entre les diverses échelles tonales. La tonalité dite moderne a été devinée, pressentie, pratiquée même çà et là dans les modes grecs et grégoriens, dans les chants populaires; mais, de partie intégrante du système général qu'elle était, elle est devenue prépondérante à ce point que les autres modes ne sont plus compris qu'à la condition de se rattacher à

cette modalité majeure ou mineure. C'est une des plus belles conquêtes de l'esprit humain que celle qui a mis en relief des résonances harmoniques et des affinités tonales qui sont devenues le complément des révélations primitives si longtemps demeurées inertes et stériles.

Depuis Palestrina jusqu'à Rossini et Meyerbeer, des artistes de génie ont tiré du principe de la tonalité les effets les plus variés et les plus admirables dans tous les genres. L'art musical est arrivé à son plus complet développement sous le rapport théorique.

Les compositeurs ont actuellement à leur disposition les plus nombreux éléments qu'on ait vus. Mais il en est de la langue musicale comme d'une langue littéraire arrivée à un haut point de perfection : il faut d'autant plus d'intelligence, d'esprit, de goût, de sentiment, de génie, pour produire des ouvrages remarquables. Il est malheureusement certain qu'on abuse des ressources accumulées par plusieurs siècles de progrès scientifiques.

Les uns méconnaissent la loi des proportions et développent une idée avec une prolixité telle qu'on n'en saisit plus les contours ni le sens. D'autres multiplient les changements de tons sans logique et sans tenir compte des lois de l'oreille et de l'association des idées. D'autres se font un jeu de varier les sonorités de l'instrumentation au delà de ce que demandent le sujet et le bon sens, s'évertuant à produire tous les genres de bruit, et s'imaginent qu'en brisant le tympan ils arracheront par la violence l'admiration : *Violenti rapiunt illud ;* mais ce n'est pas ce genre d'efforts qui, dans le domaine de l'art, leur fera conquérir la cité céleste.

Méconnaissant la nature des choses, ils ne croient plus aux beautés simples, vraies, nues, sincères ; ils les affublent de masques, d'oripeaux et d'un luxe d'accessoires. La bizarrerie et l'étrangeté sont leur objectif. Les phrases sont inachevées, suspendues, incomplètes. Au lieu d'un trait vif et bien dessiné, c'est une silhouette vague dont le profil se noie et s'efface.

La recherche de l'effet à tout prix invite le musicien à introduire des surprises, des étonnements, des catastrophes sonores dans les ouvrages qui le comportent le moins, aussi bien dans une symphonie que dans un simple morceau de piano. Ce sont des séries de commotions nerveuses qui tiennent de l'épilepsie plutôt que de l'inspiration.

Ces ouvrages ne réussissent que par un caprice de la mode, par les réclames des journaux, par la volonté et les moyens d'action des auteurs, mais, au bout de peu de temps, les héros s'évanouissent et il ne reste de l'ouvrage si vanté qu'un peu de fumée : ce qui est d'autant moins regrettable que les procédés auxquels ces artistes médiocres ont recours sont presque uniformes, souvent mécaniques, toujours dépourvus d'invention.

A la suite de Rousseau et des adorateurs de la nature du dix-huitième siècle, des esthéticiens s'égarèrent dans les questions d'art, et finirent tristement qui par le sensualisme, qui par le réalisme, ceux-ci par l'impressionnisme (*sit venia verbis*), ceux-là par ce qu'ils appellent la *sincérité*, d'autres par l'art du *plein-air*, d'autres par l'*art humain*. J'en passe, et de pires encore.

Quant à la beauté idéale, l'objet de l'aspiration de Dante, de Raphaël, de Le Sueur, de Corneille, de Racine, de Métastase, de Lamartine, de Palestrina, d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, elle est descendue dans un puits avec la Vérité.

Nous n'avons plus que l'*illusion*, qu'on prend pour le but de l'art et qui n'en est que le miroir terni, qu'une photographie sans éclat, une image passive.

Imiter la nature, c'est beaucoup déjà ; mais faire transpirer son âme latente, faire palpiter au dehors son cœur caché, ce cœur aux battements innombrables, faire aimer et admirer ce qu'elle contient de bonté, de charme et de force, faire haïr ses prévarications et ses crimes, appeler la pitié et la commisération sur ses défaillances et ses malheurs, voilà votre tâche, ô poètes, ô artistes ! Et n'allez pas croire que nous nous contenterons de vos descriptions froides, de vos observations physiologiques, en prose ou en vers, ni de ces effets polyphoniques auxquels un musicien a recours pour monter à l'assaut de nos oreilles, les frapper d'étonnement et de stupeur, les endolorir ou les endormir ! Il nous faut autre chose que des commotions nerveuses. Vous nous devez de l'intelligence, beaucoup de travail et une exquise sensibilité.

Si la musique se trouve associée à des sentiments définis, à des passions caractérisées, à des peintures descriptives, à une œuvre de poète, historique, mythologique, tragique ou comique, elle doit toujours rester un art, c'est-à-dire qu'elle doit conserver le genre de beauté qui lui est propre, sous peine de déchoir, de perdre ses prérogatives et de n'être plus qu'une parodie d'elle-même. Méconnaître ces conditions, faire de la musique la complice des plaisirs bas, des instincts grossiers, des jouissances viles et méprisables, c'est suivre une voie qui peut mener à la richesse, procurer des satisfactions d'un ordre inférieur, mais non la vraie gloire, le mérite salué par la postérité, la sérénité de la conscience, l'estime, l'honneur.

Que l'artiste prenne en pitié le succès de curiosité et de mode, qu'il s'élève dans des sphères plus hautes, où l'air est plus pur, moins chargé de miasmes, et peut-être contribuera-t-il à exercer sur la société contemporaine une influence salutaire. L'état social actuel ne peut que favoriser la vulgari-

sation de la laideur et de la trivialité, parce que l'atmosphère qui règne au-dessus d'un marais est moins pure que celle qui descend des hauts sommets. C'est l'esprit qui doit animer la matière, *mens agitat molem ;* et cet esprit doit provenir d'un rayonnement supérieur, *mens divinior*.

Quelle magnifique succession de chefs-d'œuvre en trois siècles, depuis Lulli jusqu'à Rossini et Meyerbeer! L'imagination en est confondue. Peu importe qu'un public frivole et ignorant en ait oublié les noms. Tout ce qui possède une âme sensible à la beauté des œuvres d'art admirera éternellement les ouvrages de Rameau, de Gluck, de Cimarosa, d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Paisiello, de Grétry, de Méhul, de Spontini, de Weber, de Rossini, d'Hérold, d'Auber, de Meyerbeer, de Félicien David, d'Halévy.

Les discussions soulevées à propos des théories de la nouvelle école allemande prendraient fin bientôt si un musicien doué de génie venait par ses œuvres en prouver l'inanité. Rossini disait qu'il ne connaissait que deux musiques : « la bonne et la mauvaise ». En supposant qu'il faille réduire la question à l'affirmation d'un sentiment particulier favorable ou défavorable aux tendances wagnériennes, il y a une preuve absolument convaincante de l'erreur de cette doctrine, c'est qu'elle n'a enfanté que des gnomes, des fantômes trop opaques ou trop transparents, tandis que les exemples du bon Haydn, toujours noble et digne en sa simplicité, ont produit des géants, les Beethoven et les Weber, les Mozart et les Rossini. Ceux-ci n'ont-ils pas à leur tour ouvert la carrière à toute une phalange de compositeurs, Meyerbeer, Spontini, Mendelssohn, Schubert, Hérold, Auber, Halévy? Le temps fera justice des prétentions de ces musiciens qui ont fait de si bruyants appels à l'opinion.

S'il était nécessaire de prouver que l'opinion du grand nombre se forme sur des impressions étrangères à l'objet lui-même, et par conséquent qu'elle est souvent dénuée de valeur, les deux exemples suivants suffiraient à le démontrer.

Le premier fait s'est passé à Urbin et est rapporté par Castiglione dans son beau livre *Il Cortigiano*. On chantait un motet devant la duchesse d'Urbin en présence d'un nombreux auditoire qui l'écoutait avec la plus complète indifférence. Mais, dès qu'on sut que ce morceau était de Josquin Desprès, du maître qui jouissait alors d'une réputation éclatante, on donna des marques d'une admiration bruyante et même excessive. Tant que le nom de l'auteur était resté inconnu, on n'avait pas remarqué les beautés de son œuvre.

Zarlino raconte une seconde anecdote dont Josquin a été également le héros inconscient. On exécutait depuis longtemps à la chapelle pontificale le motet *Verbum bonum et suave*, attribué à Josquin et regardé comme un chef-d'œuvre. Adrien Villaert, étant venu à Rome, prouva que le motet était de lui. Il n'avait pas encore la réputation qu'il acquit depuis ; le motet fut abandonné et l'on n'en entendit plus parler.

Bien des littérateurs ont écrit sur l'histoire de la musique avec éloquence, avec goût, avec finesse ; ils y ont vu le plus souvent matière à récréer le lecteur par le récit d'anecdotes auxquelles, malheureusement, ne se prête que trop la vie aventureuse des artistes ; d'autres, plus savants qu'artistes, ont construit des citadelles inexpugnables, hérissées de chiffres comme d'autant de chevaux de frise ; des philosophes ont voulu mêler des théories morales absolues à un art d'imagination et de sentiment.

Cicéron était plus exigeant qu'on ne l'est de notre temps à l'égard des critiques d'art. Dans son livre de l'*Orateur*, il s'exprime ainsi : « Que pourra dire sur la géométrie et sur la musique celui qui ne les aura pas apprises? Ou il faut qu'il se taise, ou il n'en jugera pas en homme sensé. »

Je pense avec Tullius, un des plus honnêtes esprits de l'antiquité, qu'il faut être avant tout musicien pour traiter des choses de la musique.

D'Alembert a dit aussi :

« C'est aux personnes seules de l'art qu'il est réservé d'apprécier les vraies beautés d'un ouvrage et le degré de difficulté vaincue. Rarement un simple amateur raisonnera de l'art, avec autant de lumière, je ne dis pas qu'un artiste habile, mais qu'un artiste médiocre. » (D'Alembert, *Essai sur les gens de lettres*.)

L'œuvre d'art par excellence, celle qui semble être dans les desseins du Créateur vis-à-vis de l'humanité, est celle qui réveille au fond des cœurs les passions nobles et grandes, celle qui donne au spectateur ou à l'auditeur la plus haute opinion de lui-même par l'admiration qu'elle suggère et l'émulation qu'elle inspire. C'est ainsi que l'ont comprise les meilleurs philosophes grecs, notamment Platon, malgré ses erreurs dans l'application de sa haute conception, puisqu'il proscrivait les chants d'Homère et les chœurs tragiques. Platon a été le janséniste de la musique, et je ne saurais l'en louer ; mais on doit constater néanmoins l'importance qu'il attache à cet art, et la grandeur du rôle qu'il lui attribue dans sa *République*, de même que, malgré le rigorisme de Pascal et de Nicole, on aime à rendre hommage à la puissance de leurs raisonnements.

Laborde, dans l'avant-propos de son volumineux ouvrage sur l'histoire de la musique, dit ceci : « Le champ est vaste et le sujet presque neuf; mais

il faut se résoudre à combattre de terribles ennemis, *les mensonges anciens et les erreurs modernes*. Nous nous sommes bien gardé de faire un seul pas dans cette orageuse carrière, et notre unique but a été de préparer quelques matériaux à des combattants plus déterminés que nous, et moins amis de leur repos. » La déclaration est sincère. En effet, l'*Essai sur la musique* de Laborde ne contient que des matériaux rassemblés un peu au hasard, sans méthode, sans doctrine, sans critique. C'était évidemment le plus sûr moyen de s'épargner toute contradiction. Mais ce n'est pas ainsi qu'un historien épris d'amour pour la vérité doit agir; il ne se dérobe pas aux rayons du soleil pour éviter une goutte de pluie. Oui, il y a d'anciens mensonges qu'il faut chercher à remplacer par de claires vérités, il y a des erreurs modernes dues à des causes diverses qu'il faut dissiper.

Telle est la tâche que l'auteur s'est imposée en écrivant cet ouvrage. Puisse la lumière éclairer de plus en plus notre esprit et lui communiquer une force d'impulsion nouvelle dans la voie du progrès!

CHAPITRE II

LA MUSIQUE CHEZ LES ÉGYPTIENS, LES HÉBREUX, LES ASSYRIENS, LES ARABES, LES PERSANS, LES TURCS, LES MANDCHOUX, LES CHINOIS ET LES JAPONAIS.

LA MUSIQUE CHEZ LES ÉGYPTIENS

Est-il possible de fixer la date de l'existence d'Hermès Trismégiste? On a voulu en faire un mythe. Cette manière de trancher les questions historiques est trop sommaire : il en résulte une impersonnalité qui est en désaccord avec toute tradition. Nous aimons mieux croire que le nom grec d'Hermès Trismégiste, Mercure trois fois grand, a été donné à un de ces législateurs qui ont exercé sur les peuples une action providentielle plus ou moins parfaite, tels que Moïse, Confucius, Solon, Pythagore, Zoroastre. Mon opinion n'est pas téméraire, puisque saint Augustin et Lactance considèrent cet Hermès comme un prophète.

Ce qui prouve qu'il y a eu en Égypte une civilisation plus intense que dans tout autre pays, c'est que les personnages les plus célèbres s'y sont rendus dans le but d'acquérir des connaissances ou d'y exercer leurs talents : Orphée, Musée, Dédale, Homère.

Les anciens Égyptiens ont attribué à Hermès la connaissance de l'harmonie des voix et des instruments, dont l'observation des astres lui aurait donné l'idée. Ce serait lui qui aurait inventé la lyre à trois cordes ; mais nous sommes ici en plein symbolisme, car les sons de ces trois cordes correspondaient aux trois saisons de l'année égyptienne, le son aigu à l'été, le grave à l'hiver, le moyen au printemps. C'est Diodore de Sicile qui rapporte cette fable.

Selon Plutarque, la musique aurait eu une plus haute origine : Horus, l'Apollon égyptien, l'aurait inventée. Mais Diodore de Sicile en fait honneur à Osiris, frère d'Horus, qui s'entourait d'une troupe de musiciens à laquelle il adjoignit des satyres d'Éthiopie dont les reins étaient couverts de poils et qui l'égayaient par leurs danses, leurs chansons et leurs jeux. Osiris comptait aussi parmi ses musiciens neuf jeunes filles habiles dans le chant et instruites dans des sciences diverses. Osiris et ses neuf jeunes filles, c'est Apollon entouré des neuf Muses, et les satyres éthiopiens ont pris place dans la mythologie grecque.

Manéros, l'auteur des chants de deuil en l'honneur d'Isis, passait également pour l'inventeur de la musique.

Les Égyptiens savaient que la musique peut être l'auxiliaire de passions mauvaises, des instincts brutaux. Ils l'ont personnifiée dans le bouc Mendès, génie du mal, identique avec Pan, Priape, Seth ou Typhon. Une figure trouvée sur une colonne du pronaos du temple de Dakkeh, en Nubie, donne une idée de cette personnification. Le modius que ce laid personnage porte sur la tête est le *ment*, symbole de l'enfer; l'instrument dont il joue est la harpe trigone, le nebel syrien.



Harpe trigone, nebel syrien.

Diodore de Sicile rapporte que les Égyptiens considéraient l'étude de la musique comme une chose inutile, nuisible même, parce qu'elle énerve l'âme et rend les hommes efféminés. Cette opinion a toujours été soutenue par quelques esprits chagrins; mais les habitudes



Porteuses d'offrandes suivies de musiciennes. Peinture thébaine (d'après Horeau).

de tous les peuples ont partout protesté contre elle. En Égypte même, la musique était partout. Les temples avaient leur grand chantre comme nos

cathédrales, et ce personnage était secondé dans ses fonctions par des joueurs d'instruments de classe inférieure et par des serviteurs. Ceux qui appartenaient à la caste sacerdotale avaient la tête rasée, comme on le voit dans le bas-relief du Musée de Leyde. Les prêtres chantres sont toujours vêtus de robes somptueuses; on en voit qui jouent de grandes harpes dans une salle du tombeau de Ramsès.

Le culte d'Osiris, à Abydos, avait lieu sans chants et sans instruments; mais là, c'était une exception.

Les rois avaient aussi des musiciens de haut rang attachés à leur service,



Groupe de chanteuses et de musiciennes. Peinture de Beni-Hassan.

et leur titre de « chantres du roi », de « chanteurs du maître du monde », était inscrit sur leur tombeau.

Les peintures de Karnak nous offrent des scènes dans lesquelles la musique joue un rôle important. Ce sont des cantiques funèbres, des invocations et des supplications, chantées par un groupe de personnes accroupies, les mains tendues en avant, frappant la mesure, et accompagnées par un musicien jouant de la harpe à sept cordes, ou par plusieurs munis d'instruments variés. Il paraît, d'après le témoignage de Clément d'Alexandrie,

qu'il existait encore de son temps, c'est-à-dire au quatrième siècle, un livre d'hymnes remontant à Hermès.

Dans un traité attribué à Démétrius de Phalère, ou à un autre Démétrius, rhéteur alexandrin, ce qui est plus probable, il est dit que les prêtres égyptiens chantaient des hymnes sans accompagnement d'instruments sur les sept voyelles : διὰ τῶν ἑπτα φωνηέντων ; et il ajoute : τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπὲρ εὐφωνίας. Ainsi donc le son de ces sept lettres ajoutait du charme à l'euphonie des sons musicaux. Cette vocalisation prouve qu'il faut faire remonter aux prêtres égyptiens l'usage des neumes employés pendant des siècles dans le chant d'église, et dont il reste encore de nombreux fragments, c'est-à-dire des suites de sons chantés sur la même voyelle. *Solemus longam notam post alleluia super hanc litteram A prolixius decantare, quia gaudium sanctorum in cœlis interminabile et ineffabile est* (Bonavent., *liber de exposit. Missæ*, cap. II). C'est ce que nous appelons maintenant vocaliser et l'on ne peut nier que les chanteurs, les Italiens surtout, n'aient tiré des effets merveilleux de ce procédé. *Nil novi sub sole.*

Peut-être reste-t-il quelques-uns des anciens chants égyptiens dans l'Abyssinie, où des coutumes antiques sont encore en vigueur, telles que les danses sacrées et le battement des mains pour marquer le rythme du chant. Si l'on admet cette hypothèse, voici un chant noté par Villoteau qui pourrait remonter à une époque antérieure à l'ère chrétienne; il a du caractère et de la poésie.

CHANT EXÉCUTÉ DANS LES SOLENNITÉS FUNÈBRES ET LES JOURS DE JEÛNE EN ABYSSINIE



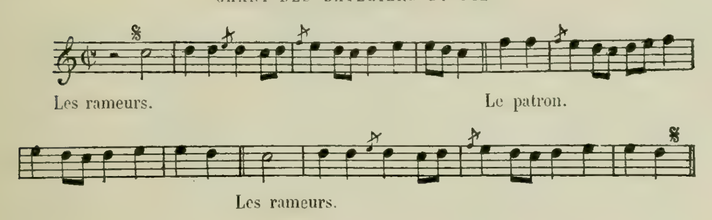
Les fêtes de Bubastis, la Diane égyptienne, offraient un spectacle bien extraordinaire, d'après la description qu'en fait Hérodote. C'était celui de sept cent mille personnes descendant le Nil sur des bateaux, au bruit des

castagnettes, au son des flûtes traversières et doubles, toutes les mains frappant en cadence.

On cite encore une fête donnée par Ptolémée Soter II, dans laquelle on entendit des chœurs de douze cents voix, accompagnés par trois cents citharistes et un grand nombre de flûtistes.

Les bateliers du Nil ont des chants qui doivent être anciens ; les puiseurs d'eau pour l'arrosement des terres ont aussi les leurs. Ils ont été notés par Villoteau.

CHANT DES BATELIERS DU NIL



CHANT DES PUISEURS D'EAU



La musique a dégénéré en Egypte avec les mœurs, sous l'influence de la corruption romaine. Ce n'était plus la sagesse qu'on allait y apprendre, comme au temps de Solon et même de Platon. Les chansons légères n'y faisaient pas défaut ; les viveurs de Rome se piquaient de les connaître et de les chanter.

> Bellus homo est, flexos qui digerit ordine crines ;
> Balsama qui semper, cinnama semper olet ;
> Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat.

« Le bellâtre doit disposer avec art ses cheveux bouclés, sentir en tout temps le baume ou le cinnamome, fredonner les chansons des bords du Nil ou de Gadès. » (Martial, *Épig.*, liv. III, LXIII.)

Les danseuses de Gadès (Gadir en langue punique) étaient déjà renommées.

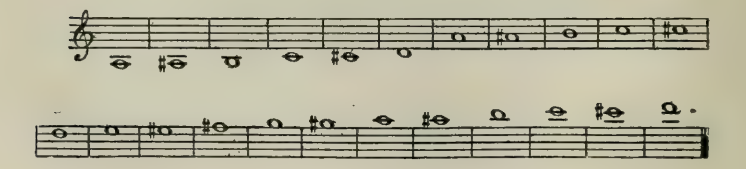
La musique militaire des Égyptiens paraît avoir été assez élémentaire; elle se composait de tambours, de trompettes, de tiges d'airain qu'on frappait l'une contre l'autre, comme on le faisait des crotales.



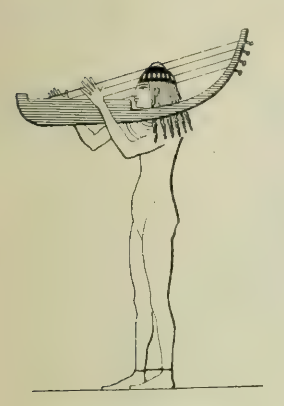
Musique militaire.

Le système musical des Égyptiens semble avoir eu pour base une succession chromatique de sons, du *la* grave à la double octave.

Une flûte traversière égyptienne incomplète, conservée au Musée de Florence, a fourni à Fétis l'explication d'un phénomène curieux : la disposition des cinq trous et leur écartement les uns des autres sont tels, que non seulement cette flûte donne les degrés chromatiques d'une quarte et la deuxième et la troisième octave de ces degrés, mais encore la quinte des notes de ces degrés chromatiques, de sorte que l'étendue de cette flûte égyptienne serait du *la* au-dessous de la portée de la clef de *sol* au *ré* au-dessus de la deuxième ligne supplémentaire.



Cette étendue paraît en rapport avec la longueur exceptionnelle des flûtes égyptiennes, dont Apulée disait qu'elles montaient jusqu'à l'oreille droite des musiciens.



Harpe horizontale à 4 cordes.



Harpe à 6 cordes.



Harpe à 9 cordes.



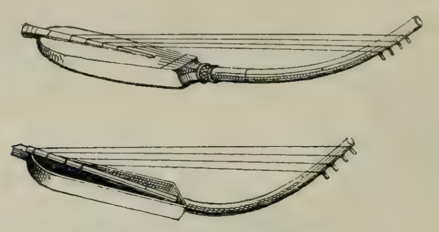
Harpe à 7 cordes.



Harpe à 4 cordes.

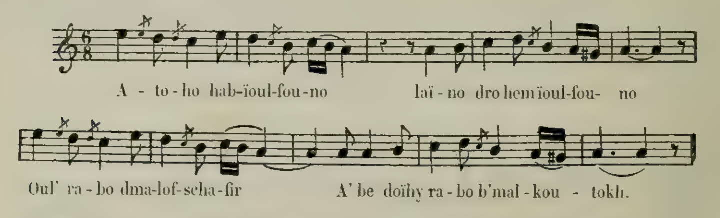
Les harpes des Égyptiens étaient montées de quatre à vingt-deux cordes; du moment que la flûte et la harpe égyptiennes produisaient des successions diatoniques, que la longue flûte en particulier donnait deux octaves chro-

matiques, n'est-il pas évident que les éléments de la musique antique étaient de même nature que ceux de la musique moderne ?



Harpes horizontales égyptiennes à 4 cordes.

Il existe une chanson fort ancienne, populaire en Égypte et dans tout l'Orient. La mélodie n'a rien qui la fasse différer d'une composition écrite de nos jours; elle confirme mon opinion sur la haute antiquité de notre mode mineur.



Quant à la musique des Arabes, les différences qu'elle peut offrir sous le rapport de la division des intervalles sont la conséquence de l'imperfection de leurs instruments, de la tolérance de leur oreille plutôt que de sa sensibilité. Leur musique est si peu indigène que les auteurs des traités arabes de musique reconnaissent que tout ce qui s'y rapporte leur vient de l'Asie et de la Grèce : système, dénominations techniques, instruments. On leur a fait trop d'honneur en leur supposant une délicatesse plus grande que la nôtre. Il y a un proverbe qui dit que « l'on prête aux riches » ; ici c'est tout le contraire qui a eu lieu. Au lieu de supposer des tiers et des quarts de ton dont on ne peut donner aucune preuve écrite, puisque les Arabes n'ont pas de notation, il vaut mieux reconnaître qu'ils altèrent les demi-tons, les éloignent ou les rapprochent des sons diatoniques selon leur sentiment, et en cela ils suivent l'accent de la nature, absolument comme nos violonistes et nos chanteurs le font à l'égard du bémol et du dièse, selon les tendances et les attractions des sons. L'exception en ce cas confirme



Prêtre égyptien jouant de la harpe à onze cordes.

la règle qui a fait adopter le tempérament pour les instruments à sons fixes. La musique des Égyptiens avait-elle pour base les tons et les demi-tons? Assurément. Celle des Arabes en diffère-t-elle sous ce rapport? Nullement. Par conséquent, l'ordre diatonique a existé là comme ailleurs.

La place qu'occupent les demi-tons étant variable, il en résulte des séries distinctes appelées *modes*, comme chez les autres peuples; chacun de ces modes arabes a un nom pour le désigner : ce sont les modes *naoua*. *abouseylyk*, *o'chaq*, *ispahan*.

Un document, que je ne saurais passer sous silence, prouverait que la gamme diatonique remonte à la plus haute antiquité, et corroborerait ainsi l'opinion que j'ai établie dans le chapitre précédent. Il ne m'est pas possible de l'approfondir, puisque ce n'est que l'affirmation d'un fait. Toutefois, ce fait est d'une grande importance pour l'histoire de la musique.

Les Égyptiens faisaient correspondre l'ordre des planètes à celui des jours de la semaine, et les disposaient en séries de quatre à quatre, conformément aux consonances de quarte de leur échelle musicale.

si	ut	ré	*mi*	fa	sol	*la*
Saturne, Samedi.	Jupiter,	Mars,	le Soleil, Dimanche.	Vénus,	Mercure,	la Lune. Lundi.
si	ut	*ré*	mi	fa	*sol*	la
Saturne,	Jupiter,	Mars, Mardi.	le Soleil,	Vénus,	Mercure, Mercredi.	la Lune.
si	*ut*	ré	mi	*fa*	sol	la
Saturne,	Jupiter, Jeudi.	Mars,	le Soleil,	Vénus, Vendredi.	Mercure,	la Lune.

et la série recommence : { *si* Saturne, Samedi.

(Dion Cassius, *Hist. rom.*, lib. XXXVII.)

Cette suite de quartes *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, a été le principe fondamental de l'accord des tétracordes chez les Grecs, les Lydiens, les Ioniens et les Phrygiens; elle a été la base de la division de l'échelle tonale au moyen âge (*harmoniam eam quæ Diatessaron vocatur*). Elle est devenue, dans notre musique moderne, le principe générateur de nos tonalités.

La harpe la plus répandue n'avait que huit cordes; elle est restée en usage dans l'Éthiopie.

Cet instrument prit des proportions considérables et se composa, comme

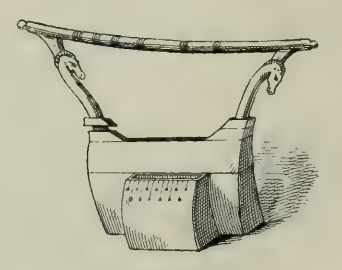
nous l'avons vu, de vingt-deux à vingt-trois cordes. On donnait le nom de *te bouni* aux instruments à cordes en général.



Cithare.



Cithares



Cithare (Musée de Berlin).

La cithare égyptienne, d'origine asiatique, avait de cinq à dix-huit cordes.

Les Égyptiens avaient aussi une sorte de guitare, restée en usage chez les Arabes, qui l'appellent *tanbourah*.

L'invention de la flûte droite a été attribuée à Osiris, qu'il l'ait tirée soit du lotus, soit de l'os de la jambe d'un ours, selon Pollux. Elle était



Joueuse de tanbourah (peinture de Thèbes).

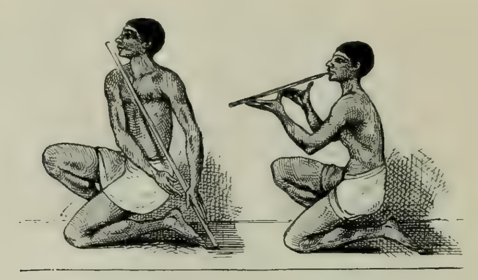
percée de trois à six trous; on l'appelait *mam* ou *lotos*, ou bien encore *flûte libyque*.

La flûte traversière, fréquemment employée, était appelée *sebi*. On voit des exemples d'une flûte courbe, tube de roseau terminé par une corne de veau.

La flûte double se retrouve sur les monuments égyptiens aussi communément que sur ceux de la Grèce et de l'Asie Mineure; c'était la *photinx* ou *photinge*.

La trompette (*salpinx*) conserva la forme droite jusqu'à l'époque de Cléopâtre. A partir de la domination romaine, on trouve les instruments recourbés, les cors étrusques, etc.

Les instruments à percussion étaient nombreux et variés comme dans tout l'Orient. Le tambour rond, appelé *kemken*, est cité dans l'Écriture.



Sebi, flûte traversière. Lotos, flûte droite.



Flûte double.

Un autre tambour, de forme carrée, servait plus particulièrement à accompagner la danse; il était frappé par des femmes. Il est encore en usage pour régler les pas des almées. Marie, sœur d'Aaron, a accompagné de cet instrument le cantique de Moïse, après le passage de la mer Rouge.

Le *daraboukkeh* paraît être d'une origine moins ancienne. C'est un tambour en forme d'entonnoir, que les Arabes tiennent sous le bras gauche. Ils frappent de la main droite sur la peau qui garnit le bord le plus large.

Quant au tambour militaire, on le frappait à coups de poing des deux côtés, comme notre grosse caisse.

L'instrument à percussion le plus original est le sistre (*æreum crepitaculum*). Il a la forme du haut d'une pincette et a un manche comme

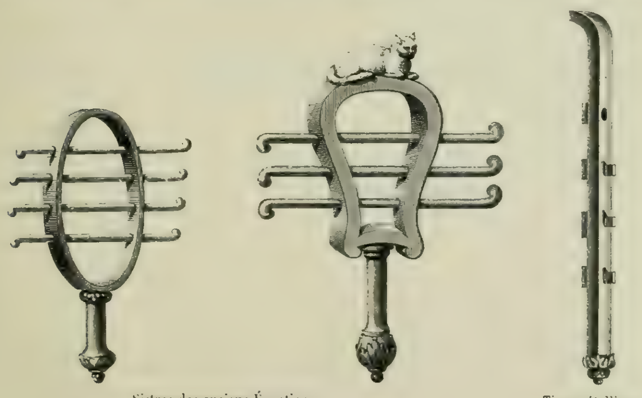


Tambour de basque.



Tambour carré de Marie, sœur d'Aaron.

un miroir à main. Des tiges de métal, au nombre de trois ou quatre, traversent les côtés. Des anneaux de cuivre sont suspendus à ces barres.



Sistres des anciens Égyptiens.

Tige métallique.

Le sistre portait aussi le nom de *kemken*, comme les petits tambours ronds et carrés; celui de *sensen*, sous lequel des auteurs le désignent aussi, lui convient mieux. Son effet est celui d'un petit chapeau chinois,

mais d'une sonorité plus légère, plus poétique. Properce en oppose le caractère à la trompette guerrière des Romains :

> Romanamque tubam crepitanti pellere sistro.
> (*Eleg.*, lib. III, 11.)

Les Égyptiennes marquaient aussi le rythme à l'aide de crotales, cymbales de petite dimension. Les *ghaoudzy*, danseuses de la dernière classe, portent une paire de ces castagnettes à chaque main, et savent en tirer des sonorités singulières dans leurs pantomimes voluptueuses.

Enfin il faut mentionner encore deux tiges recourbées de fer ou d'airain, ornées quelquefois d'une tête d'homme ou d'une figure bizarre, que l'on heurtait violemment l'une contre l'autre. On peut en voir un exemple dans une peinture relevée à Thèbes. Fétis y a vu à tort un triangle. Ces deux tiges métalliques, faisant l'office de cymbales, se voient très clairement sur d'autres monuments.

Les Égyptiens paraissent avoir eu du goût pour la musique d'ensemble; car nous possédons de nombreuses représentations de groupes de musiciens et de musiciennes jouant de divers instruments. Il n'y a pas à douter qu'un quintette de Boccherini ne soit de beaucoup supérieur à cette symphonie antique. Mais de là à affirmer que les anciens ne connaissaient que l'unisson, comme le soutient avec opiniâtreté Fétis, je m'en garderai bien. Dans un trio funèbre peint sur un tombeau à Thèbes, on voit une cithare, une double flûte et une *bouni* (harpe). Comment admettre que six mains soient occupées à faire entendre la même note ? Et lorsqu'il y a dix, quinze exécutants jouant de six à sept instruments différents, ne doit-on pas croire à l'existence d'un mélange de sons graves et aigus, formant une harmonie de convention, admise et peut-être réglée par des artistes qui ne nous ont pas transmis leur secret?

LA MUSIQUE CHEZ LES HÉBREUX.

Le texte le plus ancien où il soit fait mention du chant est au chapitre IV, verset 26 de la Genèse : « Énos, fils de Seth, commença à invoquer le nom du Seigneur ». Les interprètes les plus autorisés, s'aidant de traditions diverses, ont conclu que, sur l'ordre d'Adam, Énos établit la forme d'un culte primitif par le moyen de cantiques et de sacrifices. On sait quelle est la profondeur du sens des mots de la Bible. Ce sens profond provient non seulement d'en haut, c'est-à-dire du Législateur suprême, mais aussi d'en

bas, parce que chaque humaine créature reçoit de ces premières notions une impression très forte et conforme à ses aspirations naturelles. C'est donc à Énos qu'il faut faire remonter l'origine de la première liturgie.

Ce n'est que d'après les textes de la Bible qu'on peut apprendre quelque chose de la musique chez les Hébreux ; car, leur loi interdisant toute représentation de créatures animées, telles que des musiciens, ainsi que celle d'objets fabriqués, d'images taillées par la main des hommes, tels que des instruments de musique, il ne nous reste rien autre chose que des indications assez vagues éparses dans la Bible.

Toutefois, les relations de ce peuple avec l'Égypte, l'Assyrie, la Phénicie, la Chaldée, nous permettent de lui attribuer l'usage des mêmes instruments, tout en admettant que l'invention de plusieurs lui ait appartenu en propre. Car c'est de ce peuple extraordinaire qu'est sortie la poésie lyrique la plus sublime qu'on puisse entendre sous le ciel, et cette poésie était accompagnée d'une musique instrumentale.

L'origine des instruments de musique ne semble pas avoir été attribuée à une source pure, puisque les fils de Lamech, Jubal et Tubalcaïn étaient de la race du meurtrier d'Abel, maudit de Dieu. Quels étaient ces instruments? Tout porte à croire qu'ils furent d'abord en usage en Égypte, en Éthiopie, en Syrie.

Lorsque, après tant de migrations et d'épreuves, les Hébreux eurent enfin leur temple, il semble qu'ils durent avoir aussi leur musique nationale, puisque Salomon non seulement pourvut à l'organisation du chant religieux, mais encore fit construire un grand nombre d'instruments de musique.

La première fois qu'il est fait mention dans la Bible d'un instrument de musique, c'est lorsque Laban dit à Jacob « qu'il lui aurait fait cortège avec des chants joyeux, au bruit des tambours et du *kinnor* ». (Genèse, XXXI, 27.) Comme Laban habitait la Syrie, le *kinnor* était donc un instrument syrien.

Le deuxième passage est celui où est décrit le mode d'exécution du cantique de reconnaissance de Moïse, après le passage de la mer Rouge.

Moïse improvisait ce chant de triomphe de la même manière que saint Augustin et saint Ambroise improvisèrent, dit-on, le *Te Deum* devant le peuple assemblé dans l'église de Milan. Les hommes redisaient chaque strophe, et ensuite Marie, sœur d'Aaron, à la tête d'un chœur de femmes, répétait à son tour la première strophe comme une sorte de refrain, en marquant le rythme avec un tambour. Tout porte à croire que c'était le

tambour de forme carrée, que l'on voit frappé par des femmes sur des peintures égyptiennes.

« Alors Moïse et les enfants d'Israël chantèrent ce cantique au Seigneur, et ils dirent : « Chantons des hymnes au Seigneur, parce qu'il a fait éclater « sa grandeur et sa gloire, et qu'il a précipité dans la mer le cheval et le « cavalier. » (Exode, xv, 1.)

« Marie, prophétesse, sœur d'Aaron, prit donc un tambour à sa main ; toutes les femmes marchèrent après elle avec des tambours, formant des chœurs.

« Et Marie chantait la première, en disant : « Chantons des hymnes au « Seigneur, parce qu'il a signalé sa grandeur et sa gloire et qu'il a préci- « pité dans la mer le cheval et le cavalier. » (Exode, xv, 20 et 21.)

Les paroles chantées par Marie et le chœur des femmes étant les mêmes que celles de la première strophe, il est probable que c'était là un *tutti* succédant à chaque nouvelle strophe dite par Moïse.

Les prophètes accompagnaient leurs inspirations des sons d'un instrument, et lorsqu'ils n'en jouaient pas eux-mêmes, ils se faisaient suivre par un artiste.

Samuel annonce à Saül, après l'avoir sacré roi, qu'il sera accueilli dans la ville par des prophètes précédés de musiciens jouant des *nebel*, des *toph*, des *khalil* et des *kinnor*.

Ce fut en jouant du kinnor que David adoucit la mélancolie de Saül et calma même ses fureurs. Rien n'est plus naturel que cette action bienfaisante de la musique sur une organisation impressionnable et déjà éprouvée par de grandes émotions.

Que de fois des chevaliers et des princesses de haut rang, pendant les longues captivités qu'on faisait subir jadis à des rivaux et des adversaires politiques redoutables, charmaient leurs ennuis en jouant du luth ou du psaltérion, en chantant même ou en se livrant à la poésie ! Tout ce qui, dans le malheur, absorbe les facultés et s'empare de la pensée, le fait oublier. Il n'y a pas d'art qui produise autant que la musique cet isolement ; c'est, dans toute l'exactitude du terme, un *ravissement*.

Le récit de la translation de l'Arche d'alliance fournit des renseignements intéressants et précis sur la part faite à la musique par David. En tête du cortège, des prêtres sonnaient de la trompette entre les chants. Ils étaient au nombre de sept : Sibénias, Josaphat, Néthanéel, Amazaï, Zacharia, Benaïs et Éliézer. On remarquera ce nombre de sept trompettes, le même que celui des trompettes qui sonnèrent l'attaque et la prise de Jéricho.

Les chantres Héman, Asaph et Idithun, qui donnèrent leurs noms à toute une dynastie de musiciens, marquaient le rythme avec de petites cymbales d'airain; puis venaient deux chœurs dirigés par le chef des lévites, Chénania; le premier chœur était formé des lévites Zacharie, Oziel, Semiramoth, Jéhiel, Unni, Eliab, Maaséia, Benaïa, qui chantaient une musique grave et mystique en jouant du nebel; les lévites Mathithia, Éliphléia, Miknéia, Obed-edom, Jéhiel, Asazia chantaient à leur tour des cantiques de triomphe et d'actions de grâces en jouant de la cithare à huit cordes. David venait ensuite, vêtu d'une robe de lin et dansant tout en jouant de la harpe trigone. Il faut croire que ses mouvements étaient vifs, puisque sa femme Michol lui reprocha d'avoir compromis sa dignité en se montrant nu comme un bouffon devant les servantes de ses sujets, ce qu'il faut entendre en ce sens qu'il avait dépouillé en cette circonstance les vêtements et emblèmes royaux. On pourra se faire une idée de cette partie du cortège en examinant le bas-relief assyrien que je décrirai plus loin.

L'office journalier des lévites musiciens fut ensuite réglé par David. Les trois principaux chantres, Asaph, Idithun et Héman, furent préposés à sa direction, et leur postérité, d'ailleurs nombreuse, fut instituée dans ces fonctions sacrées pour le temps où le temple serait construit par Salomon.

Les lévites étaient au nombre d'environ trente-huit mille. Vingt-quatre mille furent attachés au service du temple, aux sacrifices, à la garde des portes, et formaient une milice sacrée. Ils étaient divisés en vingt-quatre groupes, qui remplissaient leurs fonctions à tour de rôle, d'un sabbat à l'autre. Toutefois on les réunissait dans certaines circonstances; quatre mille étaient employés comme chantres et musiciens, et David avait fait fabriquer autant d'instruments de musique à leur usage. On tirait au sort les noms de ceux qui devaient remplir leur office pendant la période de sept jours; les chœurs se composaient par conséquent de cent soixante-cinq musiciens.

On choisissait parmi les quatre mille lévites les musiciens les plus habiles, au nombre de deux cent quatre-vingt-huit, et on les répartissait dans les vingt-quatre groupes afin de diriger et de soutenir l'ensemble.

Lors de la dédicace du temple de Salomon, les quatre mille lévites, sous la conduite d'Asaph, d'Idithun et de Héman, chantèrent, aux sons des nebels, des kinnors et des cymbales; on les entendait de fort loin. A l'orient de l'autel, cent vingt prêtres sonnèrent de la trompette.

L'historien Josèphe, si bien informé de ce qui regardait sa nation, dans l'énumération qu'il fait de tous les objets que Salomon fit fabriquer et réunir pour enrichir le temple et servir aux solennités, compte deux

cent mille trompettes, ainsi que Moïse l'avait ordonné, dit-il, et quarante mille instruments de musique, nebels et kinnors en métal d'or et d'argent, pour le chant des hymnes : *καὶ σαλπίγγων, κατὰ Μωΰσέως ἐντολὴν, μυριάδας εἴκοσι, καὶ τά ὄργανα τὰ μουσικὰ καὶ πρὸς την ὑμνῳδίαν ἐξηυρημένα, ἃ καλεῖται νάβλαι καὶ κινύραι, ἐξ ἠλέκτρου κατεσκεύασε τετρακισμυρίας.*

Malgré le zèle d'Esdras et de Néhémias, il ne fut plus possible de restaurer la splendeur de ces solennités après le retour de la captivité de Babylone. C'était un descendant d'Asaph, nommé Zacharie, et le lévite Jezraia qui dirigeaient les chœurs, composés seulement de cent quarante-huit lévites.

Les Psaumes de David! quelle poésie, quelle musique! Quel langage peut être comparé à celui-là qui a triomphé du temps, des divergences religieuses, des sectes, des plus irréconciliables croyances? En effet, les psaumes chantés dans le temple de Salomon sont restés dans le culte israélite, sont devenus la prière des chrétiens, grecs et latins, orthodoxes et dissidents, catholiques romains, arméniens, mosarabes, maronites, des schismatiques, des protestants de la haute et basse église, des quakers, enfin de tout l'univers civilisé.

D'autres monuments du lyrisme judaïque sont les Prophéties, le Livre de Job, les Lamentations de Jérémie. Jamais les accents de la douleur n'ont retenti avec une telle éloquence dans une poitrine humaine.

Le chant des Psaumes de David n'est pas le même dans toutes les synagogues. L'origine des chants israélites ne paraît pas remonter beaucoup plus haut que le quinzième siècle. Plusieurs mélopées ont le caractère de la musique slave; d'autres rappellent celui des Orientaux, Arabes et Arméniens.

Les premiers liturgistes de l'Église chrétienne, et avant eux les apôtres et disciples, ont conservé les formules mélodiques du culte hébraïque dans ce qu'elles avaient de compatible avec l'esprit de la religion du Christ et la réunion des fidèles. La récitation des Psaumes, la division des versets, la mélodie médiane et finale, étaient tellement favorables au chant collectif des grandes assemblées, qu'on est disposé à admettre l'affirmation de Clément d'Alexandrie, qui, au quatrième siècle, déclarait que les tons sur lesquels, de son temps, on chantait les Psaumes, étaient les mêmes que ceux qui retentissaient dans le temple de Salomon. Or, comme depuis cette époque la tradition de la psalmodie s'est conservée sans interruption, il n'est pas téméraire de croire que les belles périodes mélodiques de nos psaumes et de nos cantiques remontent à la plus haute antiquité.

Il existe dans les Psaumes et Cantiques des mots techniques ou de convention dont les savants n'ont pu jusqu'à ce jour donner la signification; tels sont les mots : *selah higgajon*, *mismor*, *neginah*, *maskil*, *nehi*, etc.

Les hébraïsants et les archéologues se sont perdus en conjectures, parmi lesquelles il s'en trouve plus d'extravagantes que de probables.

Les cantiques les plus renommés pour leur lyrisme et auxquels la musique devait donner un magnifique caractère sont : le cantique de Moïse, celui de Déborah, les psaumes XLVI, LXV, CXLIV. Ce dernier est le septième des psaumes alphabétiques. Il est composé de vingt-deux versets qui commencent chacun par une des vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu : *aleph*, *beth*, *ghimel*, *daleth*, *hé*, *vau*, *dzaïn*, etc. On voit quelle est l'antiquité de la forme de l'acrostiche que divers poètes ont employée, entre autres saint Colomban, au sixième siècle, dans sa pièce adressée à Hunald :

Casibus innumeris decurrunt tempora vitæ,

et saint Eugène de Tolède, au septième siècle, dans l'épitaphe qu'il composa pour lui-même :

Excipe, Christe potens, discretam corpore mentem [1].

En ce qui regarde le Cantique des cantiques, la musique ne saurait rien ajouter à la poésie orientale de ce dialogue voluptueux. Elle pourrait plutôt jeter un voile harmonieux sur la liberté des images. Je ne crois pas qu'il soit venu à la pensée d'en faire une action théâtrale, et je ne partage nullement l'opinion du P. Ménestrier à ce sujet.

Il y a ce rapport entre le génie de la poésie hébraïque et celui du lyrisme chrétien, qu'ils ont puisé leur inspiration à la même source, dans l'adoration et le culte du vrai Dieu, souverain éternel du monde, principe immuable de toute beauté, de toute justice, de toute force, but suprême de toutes les créatures. Les plus belles lueurs des religions de l'Égypte, des brahmes, de Confucius, de Zoroastre et des Grecs pâlissent devant le nom de Jéhovah.

Je n'ai pas à m'occuper ici des beautés littéraires, philosophiques et poétiques des livres bibliques, mais de leurs formes par rapport à la musique. Or presque tous ont, avec le style poétique, la forme métrique. Ce mètre consiste dans un nombre égal de pieds pour chaque ligne de vers et dans le nombre égal de vers pour chaque strophe ; c'est celui des Psaumes et des Cantiques. Dans d'autres livres la strophe est régulière ; mais les vers sont de longueur inégale.

1. Voyez *Carmina e poetis Christianis excerpta et permultas interpretationes quæ ad vitam pœtarum et diversa carminum genera pertinent, adjecit* F. C. Paris, Gaume. *Editio quarta.*

Des accents indiquent le mètre et des accents toniques l'intonation, la notation du chant.

Il est difficile de déterminer la métrique de la poésie hébraïque, en raison de l'obscurité qui règne sur le nombre et la nature des voyelles, qui ont subi diverses innovations. En effet, dans l'hébreu primitif, toutes les voyelles n'étaient pas exprimées dans l'alphabet, quoique certainement elles existassent dans la prononciation. Les massorètes imaginèrent d'ajouter aux caractères des points-voyelles, soit pour fixer la prononciation, soit, selon l'opinion de quelques-uns, dans le but de rendre les textes conformes à leur point de vue doctrinal.

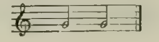
On doit s'en rapporter aux témoignages les plus anciens. Josèphe, Eusèbe, saint Jérôme dont l'autorité devrait suffire puisqu'il a vécu dans l'intimité des textes plus qu'aucun autre; saint Augustin, le rhétoricien érudit, auteur du traité *De musica;* saint Isidore de Séville enfin, l'un des plus savants hommes des premiers siècles, déclarent tous et unanimement que la Bible est en grande partie versifiée, et ce dernier auteur va jusqu'à considérer Moïse comme le prédécesseur de Phérécyde et d'Homère dans le cantique du Deutéronome. « L'étude de la versification, dit-il, a été pratiquée chez les Hébreux plus anciennement que chez les gentils, » et il affirme que Job, contemporain de Moïse, s'est servi du vers hexamètre, du dactyle et du spondée.

D'un autre côté, Bellermann, qui s'est livré à une étude spéciale des mètres hébraïques, a cru devoir établir que le chapitre III du Livre de Job appartient aux rythmes ïambique et trochaïque alternés.

Quoi qu'il en soit, il paraît hors de doute que les saints Livres ont été rédigés dans la forme métrique, plus favorable que la prose à être récitée, apprise par cœur et surtout chantée. Je devais insister sur ce point, en raison de son importance musicale.

L'exemplaire manuscrit le plus ancien de la Bible est conservé dans une synagogue du Caire, où il est l'objet d'une vénération touchante. On l'attribue à Esdras. Cette Bible porte partout les accents toniques, c'est-à-dire des signes représentant des groupes de sons. Il y en a vingt-cinq ; je n'en indiquerai que quelques-uns, avec la traduction de leur effet musical, car je pense que le lecteur se dispenserait volontiers d'une leçon de solfège hébraïque.

ܩ, *paschta*, accent placé sur la dernière lettre, indique une répétition du son :



et, placé sur l'avant-dernière lettre, il signifie la descente d'un degré, *ut*, *si*, ou *si*, *la*, etc.

פַּשְׁטָא, *paschta* (lisez le mot hébreu de droite à gauche).

שַׁלְשֶׁלֶת, *shalscheleth*, désigne un fragment de gamme rapide ascendante, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ; *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, *la*, ou une gamme entière avec variantes, selon chaque pays.

תְּלִשָׁא, *thalsha*, cadence ou groupe repassant sur la même note, *fa*, *ré*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut* ; *la*, *ré*, *mi*, *ré*, *mi*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut* ; ou bien : *ré*, *mi*, *ré*, *fa*, *mi*, *ré*.

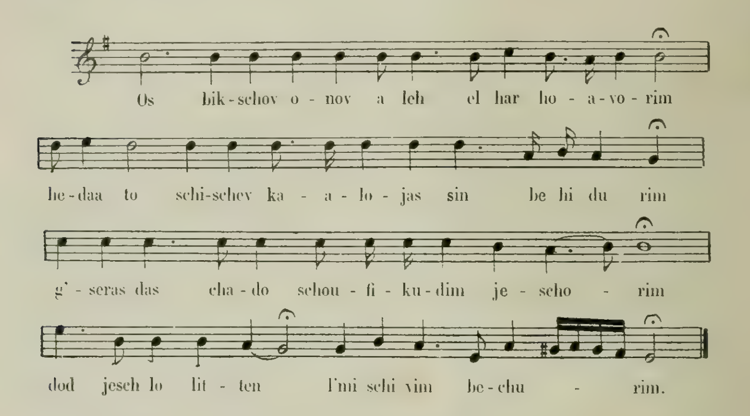
D'autres signes s'appellent *zarka*, *ségoal*, *dargha*, *schené ghérischaïm*, *karné pharah*, etc. etc. On en compte vingt-cinq. Par malheur, l'interprétation de cette notation si précieuse pour connaître le véritable chant hébraïque diffère d'un pays à l'autre ; les Juifs portugais, slaves, espagnols, orientaux et allemands n'ont pas du tout la même manière de chanter le même morceau écrit avec les mêmes signes. Cette dissemblance est un fait extrêmement curieux, car une interprétation différente de signes connus depuis des siècles ne paraît pas cependant devoir être une conséquence nécessaire de la dispersion du peuple hébreu.

J'ai été témoin des efforts de M. Naumbourg, musicien distingué, ministre officiant au temple consistorial de Paris, pour systématiser ces accents toniques. Son ouvrage peut être à l'usage du culte israélite, à la condition qu'on adoptera sa nomenclature et les intonations auxquelles les signes correspondent. Car il en est de ces accents toniques comme des neumes primitifs qui en dérivent certainement. Ils expriment avec plus ou moins de précision un groupe de sons et tel ou tel ornement, mais nullement le degré de l'échelle servant de point de départ. Par exemple, le signe indiquant un groupe ascendant conviendra tout aussi bien à *ut ré mi*, qu'à *ré mi fa* et *mi fa sol*. Si les neumes n'avaient pas été accompagnés de lettres indicatrices de l'intonation, ils seraient restés aussi obscurs que le manuscrit de la synagogue du Caire. La tradition seule aurait pu suppléer dans une certaine mesure à l'insuffisance des signes de la notation hébraïque ; mais sur quel point du globe s'est fixée cette tradition errante ?

En tout cas, ce serait en Égypte et en Asie qu'on aurait le plus de chances d'en retrouver les traces. En Allemagne et en France, la musique moderne a envahi les temples israélites comme nos églises catholiques. Les formules anciennes ont reçu une harmonie à trois, quatre et cinq parties, et des compositeurs contemporains, Israël Lovy, Naumbourg, Halévy, ont écrit la musique d'un grand nombre de prières hébraïques.

Le chant des Psaumes chez les Juifs des diverses nations n'a rien qui

rappelle l'antiquité, et je ne suis pas éloigné de croire que nous possédons dans la liturgie romaine toutes les épaves des chants sacrés de David et de Salomon recueillies dans les premiers siècles et conservées jusqu'à ce jour, sans interruption et sans altération appréciables. Je ne parle que des tons des Psaumes et de quelques formules d'antiennes qui y correspondent. M. Naumbourg a attribué aux récitations, notamment à la complainte de Moïse, une antiquité reculée :



Je partage son opinion d'autant plus volontiers que j'y trouve une phrase mélodique qui a été admise dans le culte chrétien dès le deuxième siècle, et qui est chantée dans tout le monde catholique, chaque dimanche, dans la Préface de la Messe. On remarquera que cette phrase mélodique se trouve dans la première et la troisième ligne de l'exemple. Tout en prenant cette récitation dans l'ouvrage intéressant du ministre, je n'ai pas adopté sa division isochrone à quatre temps, qui me paraît incompatible avec toute récitation en général, et surtout avec une mélopée antique. En outre, j'incline à croire que le *sol* ♯ du groupe final est une altération du chant primitif sous l'influence du goût slave, et que le *sol* naturel lui convient mieux.

Voici un autre chant qui passe pour très ancien, dont la forme rythmique est régulière et le caractère d'une étrangeté saisissante[1].

1. Naumbourg, *Chants religieux des Israélites.*



La guerre a toujours eu, chez le peuple hébreu un caractère sacré; il est donc naturel que les Israélites aient marché au combat en chantant des psaumes. Les lévites accompagnaient l'armée et excitaient son enthousiasme. L'alliance du patriotisme et de la foi décuple la valeur des soldats. Il est à remarquer que l'élément religieux s'est trouvé mêlé aux victoires les plus décisives par leurs conséquences. Il suffit de rappeler la bataille de Constantin contre Maxence, celle de Tolbiac, celles de Lépante, de Bouvines, les combats héroïques des croisés, et la libération du territoire français par Jeanne d'Arc. Les Hébreux dans leurs guerres ne se servaient que de trompettes; c'étaient le *keren*, le *schofar*, trompettes courbes, le *chatzozerah* ou *khatsotsrath*, trompette droite. L'arc de Titus en offre les figures.

Lorsque les peintures égyptiennes représentent des cérémonies funèbres, on y voit toujours des musiciens qui y prennent part. Joseph se conforma à cet usage. Il fit faire à Jacob des funérailles très solennelles, et, lorsque le corps de son père fut transporté à l'aire d'Atad, des chants lugubres se mêlèrent aux lamentations du cortège.

Il est dit dans les *Paralipomènes :* « Tout Juda et Jérusalem pleurèrent Josias, et particulièrement le prophète Jérémie, dont les lamentations sur la mort de Josias se chantent jusqu'à cette heure par les musiciens et par

les musiciennes; cette coutume est comme une espèce de loi établie dans Israël. On les trouve écrites parmi les Lamentations. » (Paralipomènes, liv. II, ch. xxxv, vers. 25.)

En arrivant à la maison du chef de la Synagogue dont la fille allait être ensevelie, Jésus fit retirer les joueurs de flûte et les gens qui faisaient grand bruit. Le plus pauvre Israélite employait aux obsèques des membres de sa famille au moins deux joueurs de flûte et une pleureuse. On voit par ce détail que l'histoire de l'humanité n'offre que des variantes d'un même thème. Ces chants, ces instruments, ces pleureuses, tout cela ne se retrouve-t-il pas chez tous les peuples et à toutes les époques, même dans nos cérémonies funèbres. Le chœur et l'orgue ont remplacé les joueurs de flûte; les pauvresses tenant un cierge à la main, les pleureuses; et, au lieu d'une pompe solennelle, le défunt modeste peut n'avoir d'autre musique que la voix de deux chantres et les sons d'un *serpent*.

La présence de musiciens, de chanteurs et de pleureuses aux cérémonies funèbres est restée prescrite dans le *Thalmud*.

Les Hébreux ne se faisaient pas faute d'employer la musique pour égayer leurs repas :

« La lyre et la harpe, les flûtes et les tambours, et les vins les plus délicieux se trouvent dans vos festins. » (Isaïe, v, vers. 2.)

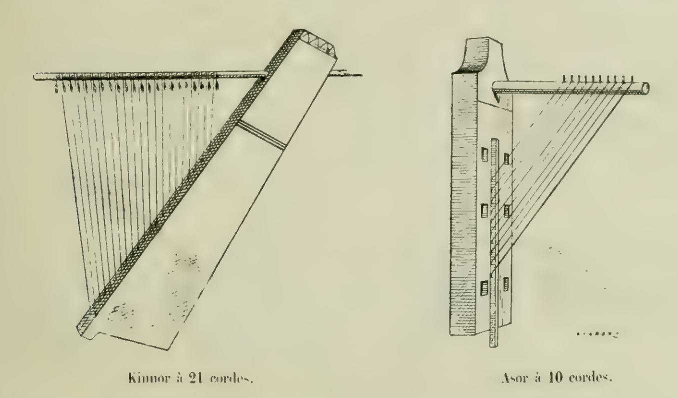
L'auteur de l'Ecclésiastique, Jésus fils d'Idrac, fait aussi mention des concerts de musique qu'on exécutait pendant les repas. Si les voix de femmes étaient bannies du temple, on les entendait volontiers dans les palais, les fêtes et les festins. Mais la musique profane était principalement cultivée par les gens de basse condition et par les serviteurs. Esdras ne compte dans son dénombrement que deux cents hommes et femmes exerçant la profession de musiciens.

Isaïe cite parmi les causes de la colère du Seigneur contre son peuple l'abus des chants voluptueux dans les festins, aux sons de la harpe, de la cithare, des tambours et des flûtes, et il prédit la captivité prochaine. Cependant on ne trouve aucune trace de musique dramatique ni de représentations théâtrales chez les Hébreux jusqu'au règne d'Hérode, qui fit violence au caractère et aux mœurs du peuple juif en construisant des amphithéâtres, en appelant de l'étranger des histrions et des danseuses, et en introduisant ainsi les plaisirs et tous les genres de dépravation de la décadence romaine.

La plupart des peuples anciens ont attribué à quelqu'une de leurs divinités l'invention de tel ou tel instrument de musique. Ils ont imaginé des fables et des légendes où se mêle toujours une intervention surhumaine.

Rien de semblable chez les Hébreux ; c'est à un simple mortel, à un homme industrieux, à Jubal, qu'ils ont attribué la première fabrication et le premier usage des instruments de musique. Voici les noms de ceux dont il est fait mention dans la Bible :

Instruments à cordes. — Le *kinnor*, d'origine syrienne, était une harpe trigone, montée de neuf à dix cordes obliques et même à plus de vingt cordes. Salomon en fit fabriquer pour l'usage du temple. Il avait fait venir



Kinnor à 21 cordes. Asor à 10 cordes.

de l'Inde, pays d'Ophir, le bois d'ébène ou de sandal pour en construire les caisses.

Le *nebel* a donné lieu à des controverses ; ce mot signifie une outre : נֵבֶל ; il est traduit dans la version des Septante tantôt par ὄργανον, tantôt par



Cithares. Médailles de la délivrance de Jérusalem.

νάβλα, ailleurs par ψαλτήριον, et par κιθάρα. L'opinion la plus probable doit le faire ranger au nombre des instruments à cordes. Il doit son nom à sa caisse rebondie. Il était monté de douze cordes. Salomon en fit construire avec le même bois que le kinnor, et l'on employa pour les chevilles l'électron, mélange d'or et d'argent.

La *sabeka*, citée par Daniel, était en usage à Babylone. On donnait ce nom à une sorte de harpe trigone qui n'avait pas de rapport avec la sambuque des Grecs et des Romains, espèce de flûte en bois de sureau dont les tubes s'emboîtaient les uns dans les autres.

L'*asor* avait dix cordes et était une variété du *nebel*.

La *chetarah* avait une forme analogue à celle de la cithare des Assyriens et des Grecs.

Le *psanterin* ou *psaltérion* était le même instrument que le *santir* ou le *pisantir* des Assyriens. C'était une harpe trigone horizontale, dont les cordes, en métal, étaient frappées avec une baguette. Les instruments à clavier tirent leur origine du psaltérion.

Instruments à vent. — Le *schofar* était une trompette courbe.

Le *keren* était une variété du *schofar*.






Khatsotsrath, trompette droite des Hébreux.

Le *khatsotsrath*, trompette droite, fut adopté par Moïse pour convoquer le peuple. (Josèphe, liv. III, ch. XII.) Josèphe prétend même que Moïse a inventé cet instrument, ce qui est peu vraisemblable. Cette trompette, longue d'une coudée, était en argent.

Le *hhalil* ou *khalil* ainsi que le *machol*, étaient des flûtes simples. On s'en servait dans les funérailles. (Saint-Matthieu, IX, 23.)

La flûte de Pan, qu'on retrouve partout, s'appelait chez les Hébreux la *machrokitah*.

Il en est de même de la cornemuse. La *soumponiah* des Hébreux, la *tibia utricularis* des Latins, la *zouggarah* des Arabes, ne diffèrent pas de la *zampogna* des Romagnols et des Piémontais ; l'outre en peau de bouc, le tuyau qui sert à la remplir d'air, celui dont les trous sont fermés ou tenus ouverts par les doigts, le troisième formant la note dormante appelée bourdon, sont des éléments primitifs dont l'invention n'a été qu'ingénieuse ; quelques perfectionnements successifs ont été obtenus sans modifications essentielles.

Le *magrepha* n'a été mentionné que dans les premiers siècles de l'ère

chrétienne, dans le Thalmud de Judas le Saint et du rabbin Asser. Cet instrument avait dix trous, produisant chacun dix sons différents et simultanés. Il n'y a que l'orgue qui puisse produire cet effet, à l'aide des registres de son plein jeu. Quant à l'*ugab*, mentionné dans la Bible, on ignore sa structure. Le terme *organum*, sous lequel il est désigné dans la Vulgate, est une expression générique trop vague pour rien affirmer à cet égard.

Instruments à percussion. — Le *toph* était le tambour de basque, circulaire ou carré.

Les *tseltzelim* et les *metsileth* étaient des cymbales et des castagnettes métalliques de dimension assez petite.

Le *shalischim* était le sistre à barres transversales, dont les sons devaient offrir de l'analogie avec ceux que produiraient plusieurs de nos triangles.

Le *menanaïm* était un sistre auquel on ajoutait des grelots et des sonnettes.

On voit que nous ne possédons qu'une nomenclature des éléments d'un orchestre. La connaissance des effets produits par ces *kinnor*, ces *schofar*, ces *machol* et ces *menanaïm* ne nous est pas plus connue que ceux des cithares et des lyres grecques; *nomina nuda tenemus*. Il ressort toutefois de cette étude que les trois familles d'instruments, à cordes, à vent et à percussion, se retrouvent, à l'origine des sociétés, associées aux chants, aux pensées, aux passions, aux sentiments humains, et que la forme musicale dont les artistes se sont servis pour les interpréter s'est évanouie. Mais si la tradition a été impuissante à nous la transmettre, elle a pu nous conserver cependant des chants anciens, parce qu'ils se trouvaient indissolublement unis à des paroles sacrées, comme pour nous avertir que la destinée de l'homme est une à travers les âges, et qu'une idée maîtresse la domine et la dominera toujours.

LA MUSIQUE CHEZ LES ASSYRIENS

Les relations qui ont existé entre l'Egypte et l'Assyrie ont acclimaté à Ninive et à Babylone plusieurs formes hiératiques similaires dont j'ai donné des exemples dans mon *Histoire abrégée des beaux-arts*[1]. Il en a été de même à l'égard des instruments de musique. Le bas-relief de Koyoundjik découvert dans les ruines de Ninive par M. Layard offre le spectacle intéressant d'une procession solennelle. On y compte vingt-six musiciens. Le

1. *Histoire abrégée des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes les époques.* Paris, Didot, 1878.

premier en tête, qui semble être le chef, joue de la harpe. Deux musiciens le suivent; l'un joue de la double flûte, l'autre du *santir*, espèce de psaltérion à cordes métalliques, qu'il frappe avec une baguette, comme le trigone ou le kinnor; viennent ensuite deux harpistes. Ces cinq personnages portent seuls la longue barbe frisée. Ils sont suivis par quatre femmes harpistes et par deux autres, dont l'une joue de la double flûte et la seconde d'une petite timbale qu'on appelle encore maintenant en Égypte *toubla*. Les chanteurs sont reconnaissables à leurs battements de mains. Ils forment un chœur de neuf jeunes enfants, accompagnés et dirigés par six personnes imberbes, femmes ou eunuques. Ce qui ajoute encore à l'intérêt que cause la vue de ce bas-relief, c'est qu'il fournit la preuve qu'en dansant devant l'arche d'alliance, David n'a fait que se conformer à un usage hiératique. Il aurait pu le laisser remplir par les lévites, et ne pas s'exposer aux railleries de Michol, qui lui reprocha de compromettre sa dignité royale en se montrant à son peuple sous cet aspect ; il a préféré donner un exemple de son zèle pour la gloire du Très-Haut. Il semble même que Dieu ait voulu conserver à la musique ses hautes prérogatives dans la personne de David, en l'élevant de la condition de simple berger à celle de héros victorieux et de barde sublime, en faisant du vainqueur de Goliath un roi puissant et le plus grand poète lyrique du monde.

Dans le bas-relief qui nous occupe, les deux premiers harpistes et le joueur de *santir* ont la jambe levée en avant, tandis que tous les autres marchent très posément, ainsi qu'on le voit à la longueur uniforme de leurs robes persanes. Les trois premiers ont au contraire leur robe relevée jusqu'au-dessus du genou. Je crois qu'on ne peut se méprendre : ils



Bas relief de Koyoundjik.

dansent en avant du cortège de la même manière que David a dû danser devant l'arche. Mais pourquoi ces enfants? où vont-ils? en l'honneur de quelle divinité frappent-ils en cadence leurs petites mains? Cette divinité, ne serait-ce pas Moloch, ce Saturne des Phéniciens, des Assyriens et des

Chaldéens? On frémit à la pensée qu'on a sous les yeux la représentation du cortège d'un sacrifice humain ; que ces neuf innocentes créatures vont être enfermées dans la statue en bronze de cette idole colossale, et brûlées au bruit de ces harpes, de ces flûtes, de ces psaltérions, de ces chants, de ces applaudissements rythmés. Hélas! comme le mot de saint Jérôme est vrai : « De tous les animaux, l'homme est le plus féroce ! »

Il est visible que les instruments de musique des Assyriens ont été em-



Harpes assyriennes.

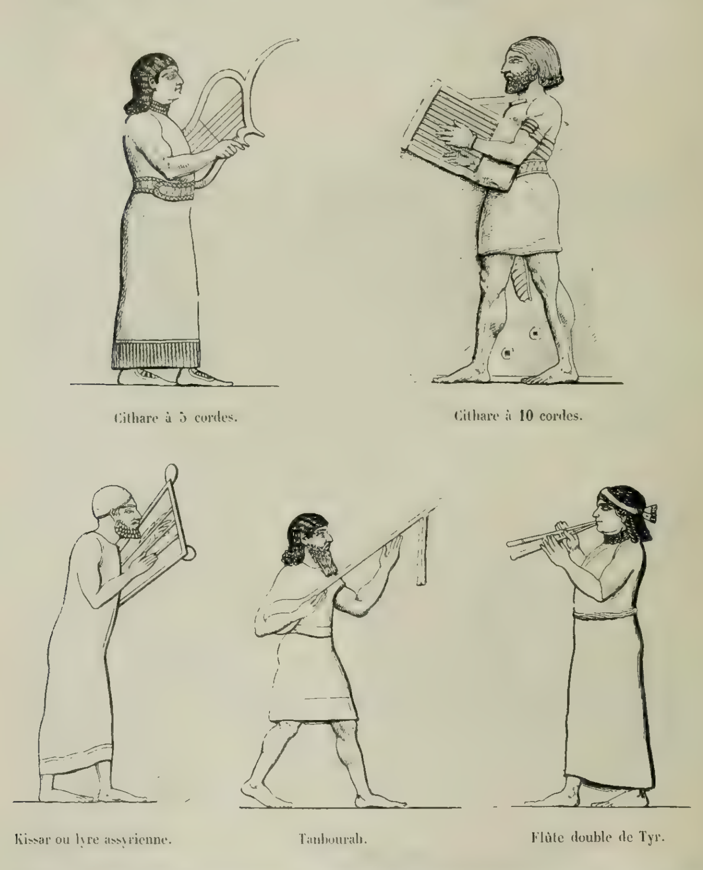
Harpe assyrienne.
(Bas-relief du Musée Britannique.)

Psaltérions trigones à 9 cordes.

Psaltérion trigone à 8 cordes.

pruntés par eux aux Égyptiens, aux Hébreux et aux Phéniciens. Parmi les instruments à cordes, on voit sur les bas-reliefs : une harpe à douze cordes,

à l'imitation du *nebel* hébreu ; la *sabecha*, petit trigone à quatre cordes, qui est d'origine phénicienne ; un grand trigone à neuf cordes, comme le *kinnor* des Hébreux ; la cithare, qui avait de cinq à dix cordes, dont la provenance est égyptienne ; le *kissar*, sorte de lyre accordée par quartes et



Cithare à 5 cordes. Cithare à 10 cordes.

Kissar ou lyre assyrienne. Tanbourah. Flûte double de Tyr.

par quintes : *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol;* cet instrument est semblable au kinnor que les Hébreux captifs suspendaient aux saules qui bordaient le fleuve de Babylone, lorsqu'ils se rappelaient avec douleur les malheurs de Sion. Ninive nous offre encore un bas-relief représentant un musicien jouant du *tanbourah*, cet instrument à long manche conservé chez les Arabes.

La flûte double, qui est d'origine phénicienne, et que les Hébreux appelaient *nekeb*, la *machrokitah*, qui n'est autre que la syrinx, enfin la trompette droite, sont les seuls instruments à vent dont on trouve des vestiges. Je dois y ajouter toutefois la *soumponiah*, qui me semble provenir de



Trompette.

Tambour.

Pisantir ou psanterin, ou santir.

Cithares, tambour de basque, cymbales. (Bas relief de Koyoundjik.)

la Grèce, en raison de sa ressemblance de nom avec συμφωνία, symphonie; c'est la cornemuse produisant des sons simultanés, que nous retrouverons en Italie, ainsi que je l'ai dit plus haut, sous le nom de *tibia utricularis*, et jusqu'en Écosse sous celui de *pibrock*.

Les *instruments à percussion* étaient le tambour rond et plat, le *pisantir*

ou *psanterin*, instrument à cordes métalliques qu'on frappait avec une baguette, les timbales, les cymbales, appelées dans la Bible de ce nom imitatif *tseltzelim*, et les sonnettes en bronze.

Le luxe des princes assyriens et des rois de Perse se complétait d'un nombre considérable de musiciens et de musiciennes, qui chantaient et jouaient de plusieurs instruments.

Daniel nous a laissé une description des fêtes en l'honneur des idoles, célébrées à Babylone. Dans les dessins des bas-reliefs assyriens publiés par Rawlinson, des harpistes ou des joueurs de *santir* sont toujours et partout : aux chasses royales, aux festins, aux sacrifices; ils sont en petit



Bas-relief de Koyoundjik. — Libations après la chasse aux lions.

nombre; mais les auteurs signalent la présence de cent et cent cinquante musiciens et musiciennes dans les palais, pendant que les satrapes et les gouverneurs se livraient aux orgies babyloniennes.

Je crois que la musique à laquelle on avait recours pour accompagner ces débauches ne devait guère consister que dans des effets de sonorité et de rythme; que l'intonation, la précision des sons, la composition mélodique n'entraient pour rien dans ce mélange de sensations d'un ordre inférieur. D'ailleurs, quelle était la condition de ces musiciens? Les Orientaux, en particulier les Asiatiques, enclins à la mollesse et aux jouissances sensuelles, confiaient à des esclaves ou à des gens de basse condition le soin de charmer ou plutôt d'occuper leurs oreilles, d'accompagner d'un certain bruit les réceptions, les festins, leurs promenades, leurs rêveries. Ils se sont donné rarement la peine d'apprendre la musique. La paresse, l'orgueil, les préjugés ont maintenu longtemps un état de choses en réalité barbare, que la civilisation modifie peu à peu. Que de gens en Occident sont encore barbares sur ce point, et ne voient encore dans la musique qu'un moyen d'excitation au plaisir, qu'une distraction frivole, et maintiennent ainsi dans un rang trop abaissé les artistes qui les leur procurent.

Ninive et Babylone ont eu la destinée prédite par les sages; il ne reste rien des hymnes en l'honneur de Nebo, de Moloch, de Melkart, de Baal, d'Astarté, d'Adonis; rien des chants voluptueux et des airs de danses; rien des fanfares de chasse ni des marches guerrières; tout a disparu; mais ce qui demeure, c'est le caractère de cette famille humaine, qui est toujours portée à substituer la fantaisie et les caprices de l'imagination à l'expression sobre, logique et précise de la pensée. Aussi les chants populaires et religieux qui, depuis plusieurs siècles, se transmettent par la tradition, offrent les mêmes fioritures et les mêmes cadences que chez les Perses, les Arméniens, les Kurdes et les Djézidis.

LA MUSIQUE CHEZ LES ARABES

Avant l'hégire, les Arabes abandonnaient aux femmes de condition servile la pratique de la musique, se contentant d'en savourer la jouissance et d'en éprouver les plus vives émotions. Ces femmes s'appelaient *kiyân*. Les gens riches en entretenaient plusieurs dans leur maison. Un certain Abdallah en possédait deux célèbres, qu'il appelait Djérâdetâ-Ad (les deux cigales d'Ad).

Dans les expéditions guerrières, au temps de Mahomet, les femmes suivaient quelquefois leurs maris et les animaient au combat. On cite même une femme de la Mecque d'un rang élevé, nommée Hind, fille d'Otha, qui, à la tête des matrones, faisait résonner son tambour de basque, comme Marie, sœur d'Aaron, en chantant un hymne guerrier, dont M. Caussin de Perceval a publié un fragment.

Ce fut au huitième siècle que l'étude théorique de la musique commença à entrer dans les mœurs des Arabes. Nous avons les noms de chanteurs renommés, tels que Saïb Chasir, de Médine, qui s'accompagnait sur l'*éoud;* Nebith, El-Afis, de Damas, et le poète Chalil, auteur d'un traité sur les tons de la musique arabe. Pendant les neuvième et dixième siècles, la musique se développa. Des savants, des philosophes écrivirent des dissertations sur cet art; entre autres, El-Kindi, Ahmed, son élève, et Abou-Nassar Mohammed, surnommé El-Fârâbi, parce qu'il était né à Farab. Le Fârâbi a été médecin, astronome, grammairien, et a passé pour l'un des premiers musiciens de son temps et de son pays.

La musique était partout alors : dans les palais de Damas, de Bagdad; en Espagne, et à Cordoue, à Tolède, à Grenade.

Il faut admettre que cet art exerçait une influence considérable, puisque

les auteurs arabes mentionnent avec les plus grands éloges des chanteurs et des instrumentistes.

Mansour ibn Schæfen était un virtuose accompli sur le *tanbourah;* Sobéir ibn Dahman a été le chanteur préféré de Haroun-ar-Raschid, qui lui donna des sommes considérables et deux villages pour une chanson. Il est vrai de dire que le célèbre calife en avait composé les paroles. Un autre, nommé Jelib, partagea sa faveur et fut chargé de réunir les plus beaux chants et d'en former un recueil.

Ibrahim de Mossoul fut très en faveur, ce qui ne l'empêcha pas d'être bâtonné pour avoir bu du vin. Il faudrait encore citer Ahmed, Ali ibn Nafi, Serjab, Ishak, auteur de livres nombreux sur la musique.

On assure que Haroun-ar-Raschid fit asseoir à ses côtés, sur son trône, un chanteur qui l'avait charmé. Il combla de présents la belle Dokak, première chanteuse de sa cour.

Dinanir, chanteuse très belle aussi, écrivit un livre sur l'art de charmer par les chants.

On ferait de nouveaux *Contes des Mille et une nuits* avec les aventures que des écrivains arabes ont brodées sur l'existence des chanteuses de harems. Oreib était poète, musicienne, instruite, belle, spirituelle; c'était enfin un abrégé des merveilles des cieux. C'était la plus habile joueuse de luth. Vous ne devineriez jamais de combien de morceaux se composait son répertoire : de 21 500 mélodies.... Un inspecteur des galères de Reschid, nommé Abdallah ben Ismaïl, l'avait achetée fort jeune. Elle se laissa enlever et resta quelque temps cachée dans la maison de son ravisseur. Mais l'amour de l'art l'emporta sur sa passion; elle s'enfuit à Bagdad et chanta dans les jardins publics. Reconnue, ramenée à son maître, Abdallah commença par lui faire administrer un certain nombre de coups de bâton, puis se jeta à ses pieds, lui demandant pardon de ce traitement barbare, et lui fit cadeau de 10 000 dirhems. Le calife Mohammed el-Enim l'acheta pour son harem. Mais ce n'était pas encore la fin de ses aventures. Ce protecteur mourut, et Oreib, pour éviter sans doute de plus grands maux, se réfugia chez son premier maître, qu'elle quitta encore une fois. Après bien des vicissitudes, elle épousa Makin ben Ada. Telle fut la vie d'une cantatrice arabe célèbre au neuvième siècle.

Depuis la conquête de la Perse, les Arabes adoptèrent les modes musicaux des vaincus. Beaucoup de Persans vinrent habiter l'Hedjaz et, sous le règne des Abbassides, Bagdad devint la capitale la plus civilisée de l'Orient, au point de vue de l'Islam, bien entendu.

La musique des Arabes est diatonique comme la nôtre, dans ce sens qu'elle a pour fondement notre gamme, formée de cinq tons et de deux demi-tons. Seulement, le caractère de ce peuple, l'idée efféminée et voluptueuse qu'il s'est faite de la musique, l'éducation, qui est devenue une seconde nature, ont fait contracter aux musiciens le goût et l'habitude des intervalles rapprochés, aussi peu distants que possible les uns des autres. La ténuité du son de leurs instruments à cordes, en même temps que l'absence presque complète des instruments à clavier, a favorisé cette tendance ; je dis l'absence presque complète, car le *qânon* arabe est de la même famille que le *psaltérion* et le *pisantir* des Assyriens et des Hébreux. Étant frappé avec des baguettes, le son n'en était pas modifié, ni haussé ni baissé, comme il peut l'être sur le manche d'un *tanbourah*.

Chez nous, l'effet contraire se produit ; les chanteurs, qui font un usage presque constant de la voix de poitrine, doivent être vigilants pour faire entendre le demi-ton inférieur avec précision. Il en est de même dans l'orchestre lorsqu'il joue *fortissimo*.

Le violoniste, dans un solo exécute des tiers et des quarts de ton en les reliant à la tonalité avec tant d'art que l'on ne s'en aperçoit pas et qu'il ne vient pas à la pensée de supposer la théorie d'une gamme formée de dix-sept tiers ou de vingt-quatre quarts de ton.

Dans les chœurs, surtout dans ceux de voix d'hommes, une oreille délicate remarque souvent, même à l'Opéra, que le demi-ton est plus bas qu'il ne devrait l'être, et que les chanteurs descendent de deux tiers de ton plutôt que d'un demi-ton. Quel est le musicien bien organisé qui n'a été frappé de la différence de justesse qui existe entre l'exécution d'un trio d'Haydn ou de Mozart par le violon, l'alto et le violoncelle, et un trio de Mendelssohn, par exemple, pour violon, violoncelle et piano, dans lequel les instruments à cordes se trouvent si souvent en désaccord avec le *tempérament égal* du piano. L'imagination de l'auditeur, et surtout sa compréhension du discours musical, suppléent à ce qu'il n'entend pas réellement. Il pense avoir entendu le son juste parce qu'il a saisi la pensée de l'auteur.

L'échelle des sons telle que Villoteau l'a fixée en empruntant les signes de notre notation, est toute théorique, je dirai même fantastique, car les Arabes n'ont pas de notation. La tradition leur suffit, et, à son défaut, l'improvisation y supplée. Dans cette suite de sons transcrits par le musicien égyptologue, nos tons et nos demi-tons existent parfaitement. Ils ont deux intonations au lieu d'une d'un ton au ton suivant, et ces intonations sont analogues à celles de notre bémol et de notre dièse ; mais ils n'ont pas d'intervalle intermédiaire entre les demi-tons diatoniques *mi*, *fa* et *si*, *ut*.

ce qui, à mon sens, démontre invinciblement que leur pratique musicale est empirique et toute de sentiment et d'expression mélodique, puisqu'ils devraient, pour être conséquents, avoir le *mi* un tiers, le *si* un tiers, et, en descendant, le *fa* un tiers et l'*ut* un tiers, de même que nous avons le *mi* ♮ différent du *fa* ♭, le *si* ♮ différent de l'*ut* ♭. En outre, cette lacune prouve qu'il n'y a pas d'autre fondement de leur musique que l'ordre diatonique.

Peu importe que cet ordre commence par *ut* ou par *la*. La suite des intonations arabes de une à dix-sept et même dix-huit, à cause de la répétition de l'octave, commence par *la* sur la plupart de leurs instruments à cordes : l'*éoud*, le tambour *kebyr*, la *kemângeh*.

L'infortuné Salvador Daniel [1] a vécu longtemps au milieu des Arabes, et il a fait cette déclaration importante : « Jamais je n'ai pu distinguer dans leur musique ces intervalles de tiers et de quarts de ton que d'autres ont prétendu y trouver. »

Faut-il s'en rapporter à quelques traités de théoriciens arabes qui ont servi à Villoteau et à Kiesewetter? L'autorité ne saurait en être établie, puisqu'ils se contredisent; les termes techniques n'y sont pas employés dans le même sens, et des notions musicales y sont amalgamées avec des sentences et des figures géométriques, qui achèvent de les rendre obscures.

On peut admettre que les modes arabes sont au nombre de dix-huit : douze principaux, appelés *makamat*, six dérivés, appelés *aoudz*. Chacun de ces modes a une désignation historique ou géographique ou morale. Ce qui est plus sérieux, c'est que chaque mode est formé de deux parties, appelées *tabaka*. La première est un tétracorde ou quarte; la deuxième est un pentacorde ou quinte. C'est une division analogue à celle des modes du plain-chant, formés aussi chacun d'une quarte et d'une quinte.

Mais ce qui devient fantastique, ce sont les conséquences plus arithmétiques que musicales, que les théoriciens ont tirées des formes de ces modes, auxquelles ils ont donné le nom de *circulations*. Ces formes seraient au

1. J'ai connu cet artiste. Il était fort instruit et très pauvre. Ses travaux ne furent pas encouragés par l'administration, habituée à n'accorder ses faveurs qu'aux artistes arrivés à une situation qui leur permet de s'en passer; les auditions qu'il donna dans la maison pompéienne du prince Jérôme Napoléon ne pouvaient intéresser que les érudits. Après les malheurs du siège, qui pesèrent si lourdement sur les artistes musiciens, Salvador Daniel, homme d'étude avant tout, se laissa entraîner dans le courant communaliste. On le nomma directeur du Conservatoire alors qu'il n'y avait d'autre musique à Paris que le bruit du canon. Lorsque les troupes vinrent rétablir l'ordre, par un sentiment d'honneur peut-être exagéré il se laissa arrêter chez lui, rue Visconti, et peu d'instants après il reçut la mort stoïquement, rue Jacob.

nombre de quatre-vingt-quatre; mais ce n'est pas tout. Prenant pour point de départ un des dix-sept degrés de chacun de ces modes, ces algébristes sont arrivés au nombre de quatorze cent vingt-huit échelles tonales. Il suffit d'exposer des théories aussi extravagantes pour prouver à quelles aberrations devait conduire l'idée des tiers de ton, considérés systématiquement au lieu de les prendre pour ce qu'ils peuvent être, c'est-à-dire comme des artifices mélodiques d'expression, analogues à notre port de voix et au traînement du son dans les passages chromatiques, ce que les Italiens appellent *strascinare la voce*.

Les Arabes pratiquent la mesure binaire et la mesure ternaire comme les Européens, c'est-à-dire que leurs mélodies peuvent se rapporter à nos mesures isochrones à deux et à trois temps, même à celle à six-huit. Ils le font sans s'inquiéter d'observer exactement la carrure des phrases; d'ailleurs l'alliance de leur musique chantée avec la prosodie et la versification ne le permettrait pas.

Ce qu'il y a de particulier, c'est que le rythme général d'un morceau, ce que nous appelons *mouvement*, est désigné par des temps appelés *hésedschi*. Ces temps n'ont pas entre eux de valeurs proportionnelles. Il est vrai que cette lacune existe aussi dans notre système musical, puisque rien ne détermine avec précision la transition de l'*allégro* d'un trio de Beethoven à l'*adagio*, pas plus que celle de cet *adagio* au *scherzo* ou à l'*allégro* final.

Le Fàràbi, auteur d'un traité de musique arabe traduit par M. Kosegarten, donne ainsi la formule pratique des mouvements généraux :

00000000000000000	*hésedschi*	rapide.
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	id.	léger.
0 0 0 0 0 0 0	id.	modéré.
0 0 0 0 0 0	id.	lent.

C'est encore là une méthode vague et incomplète, puisqu'il n'y a pas de proportion entre les dix-sept temps de l'hésedschi rapide et les dix de l'hésedschi léger; entre les sept temps de l'hésedschi modéré et les six du mouvement lent.

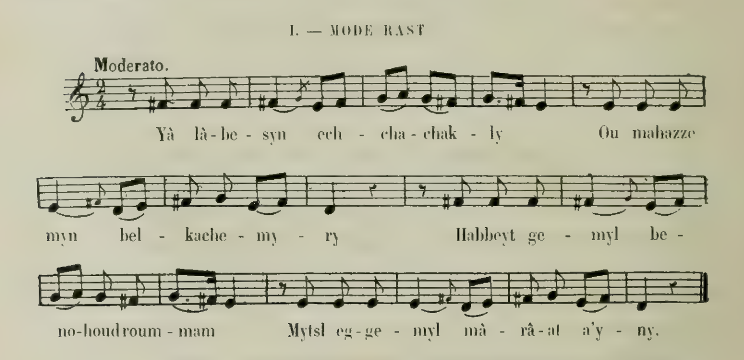
Que des voyageurs avides d'impressions pittoresques, plutôt poètes, littérateurs ou peintres que musiciens, aient fini par s'habituer à cette musique barbare qui n'a pas de notation, dont les mélodies sont livrées au caprice, à la fantaisie et à l'improvisation d'*aldtyeh* (chanteurs) ignorants;

qu'ils y aient trouvé un certain charme, on le comprend. Mais c'est là un sentiment superficiel et accessoire, distinct de celui que cause l'audition d'une œuvre d'art.

Ce que les Orientaux apprécient en général, ce sont les variations, les broderies, les chevrotements, les trilles et les ornements que l'*aldtyeh* multiplie sur un thème difficile à démêler au milieu de ces insipides vocalisations auxquelles il ajoute des accents tour à tour nasillards et gutturaux.

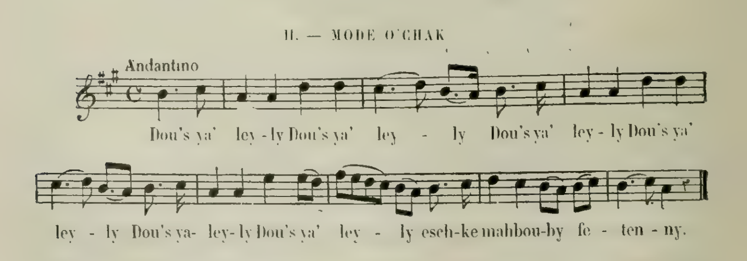
Cependant il y a quelques airs qui, dégagés de ces scories barbares, ont un caractère poétique. J'en distingue particulièrement deux parmi ceux que Villoteau a notés et qui ont été traduits par Silvestre de Sacy.

I. — MODE RAST



« O vous qui êtes vêtue d'une étoffe à fleurs et qui avez une ceinture de cachemire, j'aime une beauté dont le sein est semblable à des grenades; jamais mes yeux n'ont rien vu de si beau. »

II. — MODE O'CHAK



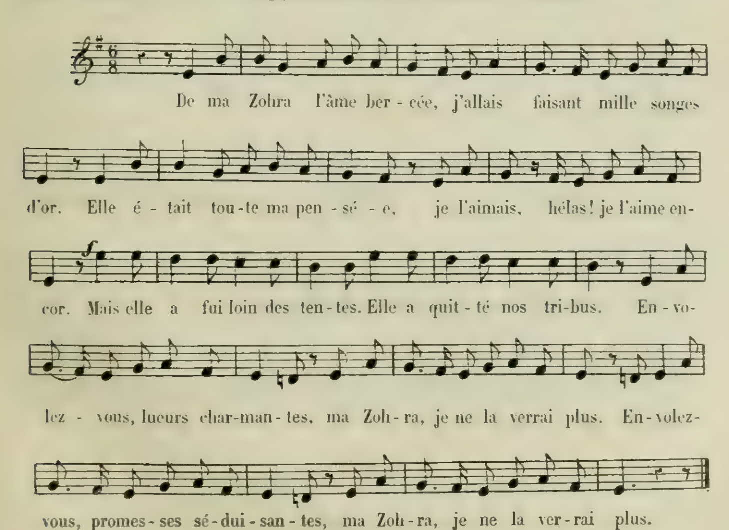
« Calme-toi, ô ma gaieté! calme-toi, calme-toi, ô ma gaieté ! l'ardent désir que j'éprouve pour ma bien-aimée m'a jeté dans l'agitation. »

Félicien David a introduit cette mélodie dans sa symphonie *le Désert* en modifiant quelques passages et en l'harmonisant avec beaucoup de goût sur ces paroles : *O belle nuit! oh! sois plus lente*, etc. Ce qu'on peut dire des rares mélodies exotiques qui valent la peine d'être remarquées, c'est qu'en les greffant sur notre musique, elles passent de l'état de sauvageon à celui de beau fruit ; ce n'est qu'en greffant l'églantier de nos bois que l'on obtient la belle rose de nos jardins.

Les recueils d'Ali Ispahan, les *noubas* des Maures de Cordoue et les airs notés par M. Christianowitsch, par Salvador Daniel et par d'autres, ne justifient pas les éloges prodigués à leur musique par les auteurs arabes.

Cependant, comme il est certain que la musique et les musiciens ont été en honneur à la cour des califes, je crois que les détails de l'exécution, que l'esprit, la passion, la virtuosité du chanteur, la grâce, la volupté, la finesse d'expression que la chanteuse mettait dans son chant, que l'habileté de l'instrumentiste, constituaient seuls le plaisir des auditeurs et motivaient le succès.

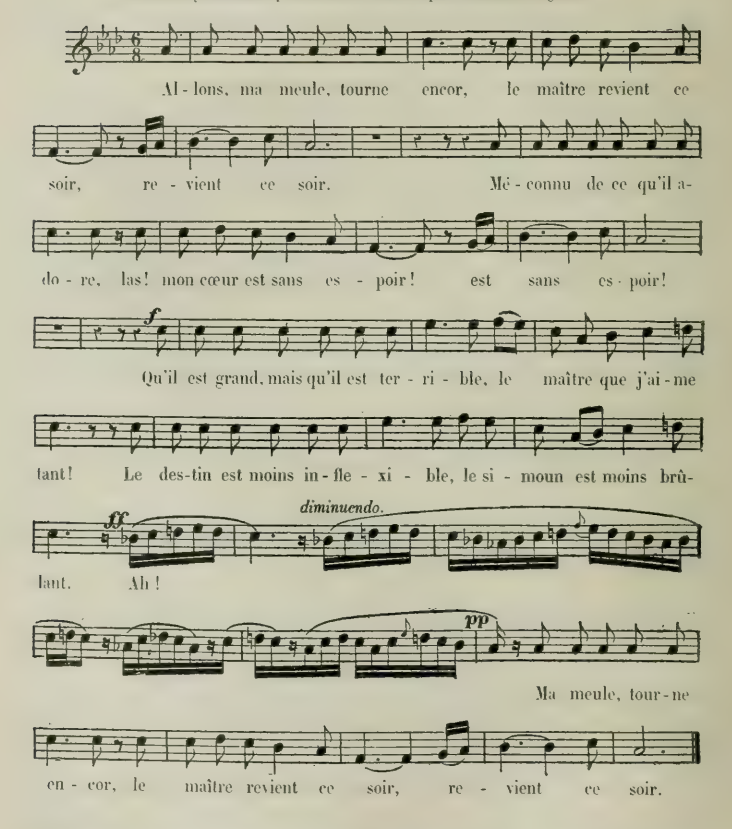
Ce qui a une forme appréciable dans les chants arabes ne s'éloigne pas sensiblement de notre tonalité, ni de nos rythmes ordinaires. Voici une chanson kabyle notée par Daniel, qui lui a adapté des paroles traduites d'une kacidah arabe. Elle appartient à notre tonalité mineure.



Le chant kabyle que je donne ici n'est pas dépourvu non plus d'un certain charme étrange. L'intervalle de triton qui revient sans cesse finit par plaire, en quelque sorte, comme plaît un léger défaut chez une personne qu'on aime. L'intervalle de trois tons a été longtemps banni de notre musique occidentale, et pendant le moyen âge il était sévèrement qualifié de *diabolus in musica*.

LE CHANT DE LA MEULE

Chant kabyle transcrit par Salvador Daniel, d'après la kacidah originale.



La récitation du Coran se fait sur un chant qui varie depuis le récit chromatique, par degrés conjoints, jusqu'à la phrase mélodique et me-

surée, où l'intervalle de quinte est fréquent. La liturgie musulmane a fait des emprunts à l'Église catholique, pour le chant des litanies dans les *mouled* (processions en l'honneur des saints vénérés). Le chant des *fokaha*, nom que portent des moines, consiste dans une seule phrase répétée sur une longue suite de textes différents.

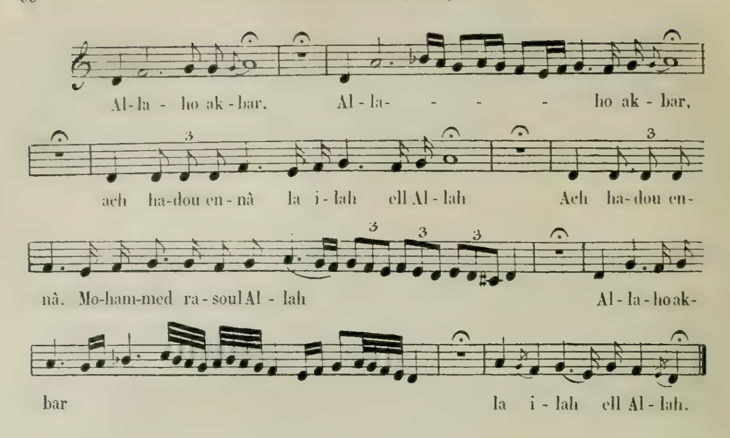
CHANT DES FOKAHA



Une formule du même genre est celle que chantent les *mokry*, préposés aux cérémonies funèbres.

Mais la coutume liturgique qui appartient en propre aux mahométans et que nous ne leur envions pas, c'est la danse en rond des confrères, accompagnée de mouvements de tête à droite et à gauche, mouvements accélérés à tel point que ces fanatiques tombent étendus sur le sol. Pour obtenir ce beau résultat, le chant ne suffit pas : une femme marque la mesure avec un tambour de basque. L'air de la *Kaaba*, sur lequel les derviches tournent avec ivresse, a servi de motif à Beethoven, dans un des morceaux de ses *Ruines d'Athènes*.

Le chant que le muezzin fait entendre du haut des minarets, pour rappeler aux fidèles l'heure de la prière, s'est modifié ; dans beaucoup de mosquées, cette fonction est confiée à un pauvre homme souvent aveugle, qui crie, comme il peut, les paroles consacrées. La mélodie et les textes changent selon les heures du jour. Il y a trois chants traditionnels du muezzin, qui remontent à une époque bien antérieure à Mahomet ; l'un d'eux appartient au mode dorien. J'en donne ici deux phrases principales : les autres ne sont que des variantes ou plutôt des répétitions ornées du thème.



Un autre chant sur les mêmes paroles a été composé dans le mode phrygien sur les notes du tétracorde barypycne. C'est celui qu'a choisi Félicien David pour l'introduire avec quelques changements dans son ode symphonique *le Désert*. En voici la phrase typique :



Le tétracorde barypycne est celui qui a le demi-ton au bas de son échelle : des mots grecs βαρύς, « grave », et πυκνός, « son pressé, resserré ». La place qu'occupe le demi-ton dans les autres tétracordes leur a fait donner les noms d'oxypycne et de mésopycne[1].

Je pourrais multiplier les exemples pour démontrer que le genre diato-

1. *Méthode complète de plain-chant*, p. 92.

nique est aussi bien constitué chez les Arabes qu'ailleurs et que leurs mélodies populaires, surtout leurs chants canoniques, ont été pris au cœur même des modes anciens, dont les Grecs nous ont transmis la théorie. C'est ainsi que le chant du muezzin avant la prière du soir, *Soubehân Allah*, est compris dans la quinte *sol ré*, laquelle revient incessamment. Or cette quinte est la base du mode mixolydien.

La théorie exposée par le Fârâbi a d'ailleurs le même point de départ que celle des Grecs, puisqu'il établit les modes sur l'échelle tonale des quinze sons, du *la* grave au *la* de la double octave, en définissant ces modes par leurs tétracordes. Abd-el-Khâdir de Samarkand, qui vivait au quinzième siècle, théoricien plus complet, a présenté la même constitution tonale.

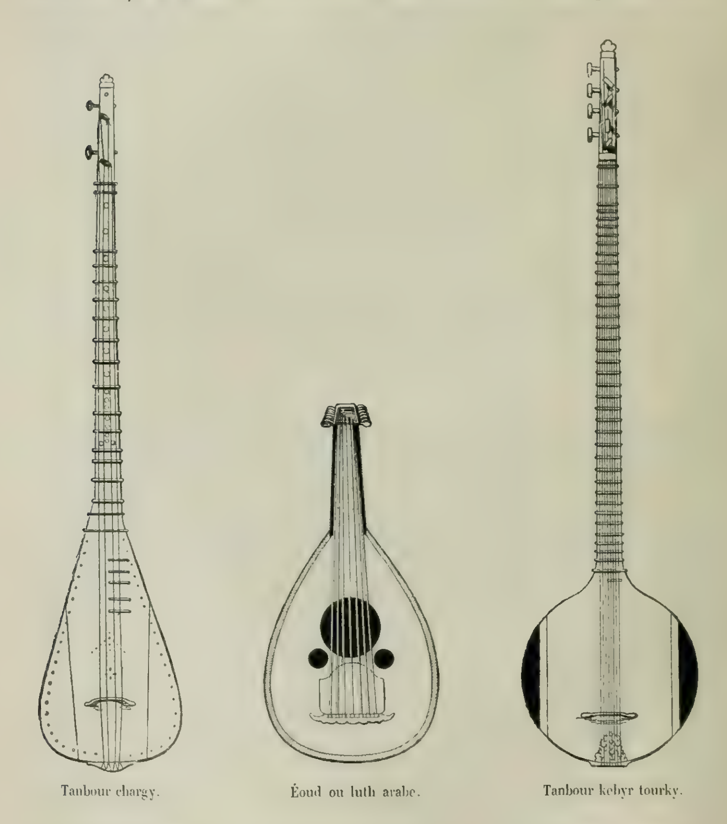
Bien que ces auteurs et d'autres parlent de la division de l'échelle des sons en tiers et en quarts de ton, leurs théories sont si contradictoires et si obscures, que l'on ne peut croire qu'aucune ait servi de base à un enseignement pratique. Les savants ont fait des systèmes pour expliquer des faits que le caprice seul et la fantaisie des musiciens réalisaient sans méthode, au hasard de l'improvisation. Quant au système des *circulations*, j'ai fait voir plus haut qu'il n'avait qu'un intérêt spéculatif et ne pouvait entrer dans la pratique de l'art musical.

La danse est une profession publique en Orient. Les femmes qui l'exercent s'appellent *a'oudâlem*. Elles sont introduites dans les harems et dans les maisons aisées. Leur danse est généralement décente et les paroles du chant qui l'accompagne assez convenables. Le caractère de cette danse est mélancolique et gracieux. Il n'en est pas de même des *ghaoudsy*, courtisanes de bas étage, qui dansent dans les rues, dans les cafés et qui provoquent les instincts grossiers par leurs poses plastiques. Leurs danses obscènes sont accompagnées par des musiciens, hommes ou femmes, qui jouent du rebâb et du darâboukkeh.

La musique de danse est peu variée. Elle consiste dans la répétition à satiété du même air sans interruption et avec des mouvements précipités. De temps à autre, les musiciens mêlent aux sons de leurs instruments des cris étranges.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ARABES

Instruments à cordes. — L'*éoud* est une sorte de luth à dos convexe monté de sept cordes doubles accordées à l'unisson et donnant à vide les notes *ut* ♯, *fa* ♯, *si*, *mi*, *la*, *ré* et le *la* grave. Ces cordes sont pincées avec



Tanbour chargy. Éoud ou luth arabe. Tanbour kebyr tourky.

un plectre en écaille ou une plume arrondie ; les quatre doigts posés sur le manche forment les intonations.

Le *tanbour* avait primitivement deux cordes. Le manche est divisé en un certain nombre de cases dont les intervalles sont tellement variés que

l'accord de cet instrument ne peut servir de fondement au système des tiers et des quarts de ton dont j'ai parlé plus haut.

Le tanbour *kebyr tourky* est la plus grande espèce. Le manche est très long, la caisse circulaire; il a huit cordes; sur chacune d'elles on peut faire entendre trente-huit sons différents.

Les tanbours *chargy*, *boulghary*, *bouzourk*, sont des mandolines



Tanbour boulghary. Tanbour bouzourk. Tanbour ganibry.

pyriformes montées de quatre, cinq ou six cordes et dont le manche est divisé en une vingtaine de cases. Ils se jouent avec un plectre d'écaille.

Le tanbour des Kabyles (*ganibry*) n'a que deux cordes, et le manche atteint quelquefois la longueur de celui du tanbour *kebyr*.

La *kuitra* ou *kitarah* a quatre cordes doubles. On joue de cet instrument comme de la guitare, en pinçant les cordes.



Kuitra, guitare arabe.

Le *qânon* a la forme d'une harpe; l'Arabe le pose horizontalement sur ses genoux et en joue avec un plectre à chaque main. Le qânon a soixante-quinze cordes; trois sont accordées à l'unisson, ce qui ne donnerait que vingt-cinq notes; mais quelques cordes simples dans la partie grave en augmentent le nombre. Ces cordes de boyau résonnent sur une table d'harmonie percée de deux ou trois larges ouïes. Un instrument dérivé du qânon a reçu le nom assyrien de *santir*.

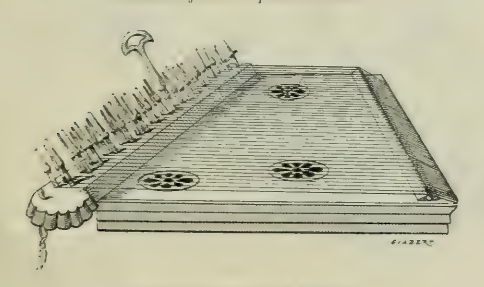
Le *kissar* est une sorte de lyre grossière formée d'un cylindre de bois creusé, sur lequel est tendue une peau. De ce cylindre sortent deux tiges qui se dirigent en sens contraire et sont réunies par une traverse. Cinq cordes y sont fixées et vont se réunir sur un chevalet; elles sont mises en vibration à l'aide d'un plectre en cuir.

La famille des *kemângeh* est aussi nombreuse que l'a été en Italie et en France celle des violes. C'est le violon des Arabes et l'instrument le plus original. Une noix de coco coupée au tiers de sa circonférence forme la caisse sonore; elle est recouverte d'une peau. Le manche, en ébène, est terminé par une tête d'ivoire. Deux cordes faites de soixante crins de cheval et enroulées de coton sont tendues fortement par des chevilles en

bois et en ivoire ; une tige de fer fixée sous le manche dépasse la noix de coco d'une vingtaine de centimètres et est appuyée sur le sol comme on



Musicienne jouant du qânon et danseuse.



Santir, instrument dérivé du qânon.

y fixe la pointe d'un violoncelle. L'archet, recourbé, est tendu par une mèche de crins. Cet instrument a deux octaves et demie. Les Arabes jouent

de la *kemângeh* comme chez nous on joue du violoncelle. Ils ont trouvé seulement plus commode et moins fatiguant de s'asseoir sur un coussin, les jambes croisées.



Kissar (lyre éthiopienne).

Kemângeh à gouz.

Rebâb.

Arabe jouant de la kemângeh.

Kemângeh roumy.

Il y a aussi une *kemângeh* plus petite, qui est accordée à la quinte de la précédente.

D'autres *kemângeh* ont une forme qui les rapproche du violon et de la pochette; montées de quatre cordes, elles n'ont ni noix de coco ni tige en fer. On les appelle *kemângeh roumy*.

Le *rebâb* est de la même famille que la *kemângeh* que j'ai décrite en premier lieu. Seulement la noix de coco est remplacée par une caisse trapézoïde en bois, recouverte de parchemin.

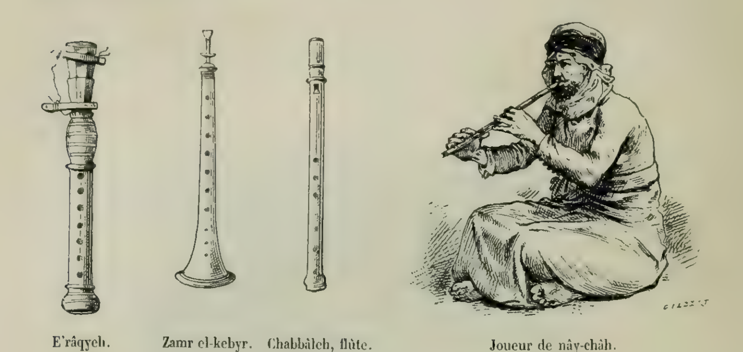


Rebâb.

Le *rebâb* de Tunis est l'instrument le plus perfectionné. Il se pose sur le genou; la caisse sonore est percée à la partie supérieure de quatre ouïes circulaires ajourées avec des ornements gracieux. Il n'a que deux cordes; la forte tension des crins donne à l'archet la forme d'un demi-cercle.

Instruments à vent. — Le *zamr*, ou *sournay*, correspond à notre hautbois. Le plus grave, appelé *e'râqyeh*, descend au *mi* entre les lignes de la

clef de *fa ;* le *zamr el-kebyr* ne descend qu'à la quinte au-dessus, c'est-à-dire au *si;* son étendue est de trois octaves.



E'râqyeh. Zamr el-kebyr. Chabbâleh, flûte. Joueur de nây-châh.

Le *zamr* moyen monte du *mi* sur la première ligne de la clef de *sol* au *ré* de la troisième octave.

Le *zamr el-soghayr*, qui est le plus petit, commence à la quinte au-dessus du précédent, au *si*, et monte au *ré* de la troisième octave. On voit que chez les Arabes la famille des hautbois est complète.

Le *souffârah* correspond à notre flageolet.

Le *nay* est le nom générique des flûtes à sept et huit trous. Elles sont en roseau; leur diapason et leur étendue varient, la plus répandue s'appelle *Chabbâleh;* elle est percée de sept trous.

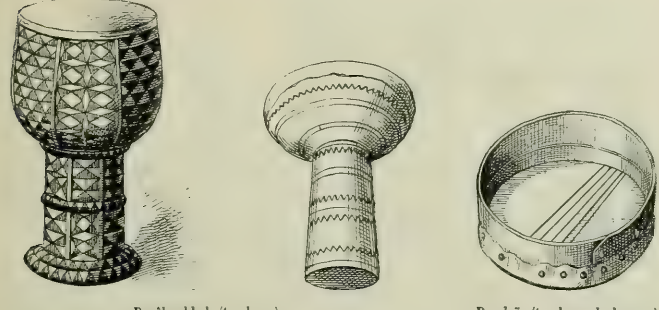
Cheipour.

Les trompettes appelées *cheipour* et *nefyr* sont d'origine hébraïque et assyrienne. La forme est la même, c'est-à-dire conique et longue; on en voit la figure sur l'arc de Titus. M. Verdi en a fait faire des imitations pour être employées dans son opéra d'*Aïda*, représenté pour la première fois au Caire, en 1871. Quoique ces trompettes de forme antique donnassent les harmoniques du cor, ce compositeur y a fait ajouter des pistons. Ces trompettes ainsi rajeunies ont reparu salle Ventadour, puis à l'Opéra dans le *Tribut de Zamora* de M. Gounod, et dans *Françoise de Rimini* de M. Ambroise Thomas.

L'*arghoul el-kebyr*, l'*arghoul el-soghayr*, l'*arghoul el-asghar* sont des mu-

settes doubles, instruments à anches offrant les trois registres, aigu, moyen et grave. L'un des tubes est percé de six trous; l'autre, beaucoup plus long, n'en a pas et ne donne conséquemment qu'une seule note grave, sorte de bourdon comme celui de la cornemuse. Les Arabes ont aussi la véritable cornemuse avec un réservoir d'air enfermé dans une peau de bouc.

Instruments à percussion. — Les Arabes ont toute une famille de tambours :



Darâboukkeh (tambour). Bendaïr (tambour de basque).

1° Le *tabil tourky*, qui correspond à notre grosse caisse ancienne, plus volumineuse que celle d'aujourd'hui;

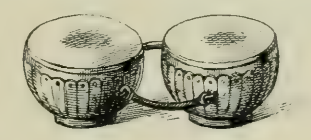
2° Le *darâboukkeh*, petit tambour que les Arabes placent sous le bras gauche et qu'ils frappent de la main droite;

3° Le *bendaïr*, grand tambour de basque ayant à l'intérieur des cordes tendues;

4° Le *mazhar*, tambour de basque garni d'anneaux sonores;

5° Le *târ*, tambour de basque garni de rondelles de cuivre;

6° Le *req*, tambour de basque de la plus petite dimension.



Noggârieh, timbales arabes.

Les timbales sont aussi de différentes grandeurs; ce sont : les *noggârieh*, les *nagrazân*. Les timbaliers les placent sur le dos des chameaux, ou de chaque côté du cou d'un cheval ou d'un âne.

Le *kas* correspond à notre cymbale.

On se demandera avec raison comment il a pu se faire qu'en possession d'instruments aussi variés et aussi étendus, les Arabes n'aient pas une véritable musique concertante, ni une orchestration supportable. Il y a lieu de s'étonner que dans une si longue suite d'années, aucun chef-d'œuvre musical n'ait été imposé par eux au monde civilisé. La réponse est facile : les



Musiciens de l'émir

Arabes n'ont pas de notation, et, tant qu'ils se borneront à l'improvisation, ils n'auront ni théorie véritable, ni moyens d'en pratiquer une quelconque. Si le Fàràbi et Abd-el-Khâdir de Samarkand avaient donné à leurs coreligionnaires une écriture musicale précise ; s'ils leur avaient enseigné l'art d'exprimer graphiquement une mélodie, ils leur auraient rendu plus de service qu'en imaginant spéculativement quatre-vingt-quatre *circulations* ou gammes, base de leur grand système, comprenant quatorze cent vingt-huit échelles tonales. *Parturiunt montes.....*

LA MUSIQUE CHEZ LES PERSANS ET LES TURCS

Jusqu'à ce que les fouilles pratiquées à Persépolis, à Bagdad, à Suse, là où régnèrent les Achéménides, nous aient révélé les secrets de l'antique musique des Perses, nous serons obligés de nous abstenir de toute affirmation à ce sujet. A quoi bon faire un stérile étalage d'hypothèses en recherchant

les rapports qui ont dû exister entre les peuples d'origine aryenne et ceux d'origine touranienne, entre le zend ou persan primitif et le sanscrit; entre le parsi, langue vulgaire de l'Iran, et le pracrit, qui est celle de l'Inde?

Puisque la Perse fut conquise par les Turcs au dixième siècle, et par les Mongols trois siècles plus tard, nous ne pouvons nous occuper que de la musique des conquérants.

Lorsque le chevalier Chardin a rapporté de son voyage en Perse un tanbour dont la division des cases indiquait des fractions du demi-ton, on s'est trop pressé de conclure que la gamme des Persans était divisée en vingt-quatre quarts de ton et que les Turcs leur ont emprunté cette division, qu'ils ont appliquée à leur *kebyr tourky*, et au *tanbour bouzourk*.

Mais, ainsi que l'affirme le théoricien Fârâbi lui-même, ces cases n'avaient rien de fixe, et leur écartement variait d'une ville à une autre; en certains pays, elles étaient rendues mobiles au moyen de la cire.

Il me paraît évident que ces subdivisions de ton n'avaient qu'un objet, celui de faire glisser les intonations d'un demi-ton au suivant ou au précédent, effet analogue à celui qu'obtiennent les violonistes, les guitaristes surtout. En outre, le peu d'intérêt que les Orientaux attachent aux sons simultanés, à l'harmonie, encore moins au contrepoint, leur fait concentrer leur attention sur des effets mélodiques variés et d'une expression raffinée.

C'est une marque de leur infériorité intellectuelle sous le rapport de la science des sons, de la paresse qu'ils apportent à s'élever au-dessus de la région des sensations physiques, nerveuses, voluptueuses, dans le sens abaissé de ces mots.

D'ailleurs, quelle confiance peut-on avoir dans des théories sur les quatre-vingt-quatre modes persans divisés en douze chambres (*perdahs*), vingt-quatre cabinets (*schöbahs*) et quarante-huit angles (*goüshahs*), même nombre que celui des circulations arabes? Quelle autorité peut avoir la doctrine d'Abou-Aloufa ou Abouluefa, qui a vu dans la musique une ville divisée en vingt-quatre quartiers dont chacun a trente-deux rues, d'où il résulterait que les modes de la musique persane atteindraient le chiffre fantastique de sept cent soixante-huit?

Voilà pourtant ce que Fétis appelle dans son *Histoire de la musique* des faits indiscutables! Pour ma part, je traite tout cela de rêvasseries aussi creuses que laborieuses, et de telles erreurs déparent, à mon avis, la grande et utile existence de ce savant, avec lequel j'ai entretenu à la fin de sa vie de cordiales relations, tout en déplorant l'influence exercée sur cette

vigoureuse intelligence par les hypothèses hardies des romanciers sanscritistes et autres.

Continuons néanmoins à décrire ce chimérique tableau :

Les théoriciens persans voient dans le tétracorde les quatre éléments : le *la* se rapporte à la Terre, le *si* à l'Air, l'*ut* à l'Eau, le *ré* au Feu. Les sept notes de la gamme correspondent aux sept planètes.

Les douze modes qu'ils ont formés sur cette gamme deviennent à leur tour les douze signes du zodiaque ; et ce n'est pas encore tout :

Le Taureau, la Vierge et le Capricorne correspondent à la Terre et au sentiment mélancolique ;

Les Gémeaux, la Balance et le Verseau représentent l'Air et la circulation du sang ;

Le Cancer, le Scorpion et les Poissons symbolisent l'Eau et le tempérament lymphatique ;

Enfin le Bélier, le Lion et le Sagittaire se rapportent au Feu et à la violence des passions.

L'imagination des Persans ne pouvait s'élever dans ces régions sans rencontrer l'arc-en-ciel ; aussi ont-ils attribué à chaque son une couleur spéciale : le vert au *la*, le rose au *si*, le bleu foncé à l'*ut*, le violet au *ré*, le jaune au *mi*, le noir au *fa*, et enfin le bleu d'azur au *sol*.

L'esprit est confondu de trouver de telles divagations dans les ouvrages d'un savant aussi illustre qu'Avicenne (Abou Ali el-Hossein), le prince des médecins arabes. Il est vrai qu'il vivait au onzième siècle ; mais ce n'est pas une raison pour avoir manqué de bon sens. Avouons que notre moine Gui d'Arezzo, son contemporain, comprenait mieux l'art des sons.

D'après Abouluefa, l'étendue du système serait de quarante sons, désignés par des lettres :

a	b	c	d	e	f	g	h	i	y
ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k
ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l
la	lb	l	ld	lec	lf	lg	lh	li	m

Ce qui se rattache à l'action morale de la musique d'après la division de l'échelle tonale est plus intéressant.

Les modes *rast*, *nava* et *o'chak* conviennent aux chants belliqueux et sont employés à la guerre. Les récits des exploits des rois de Perse sont chantés sur le mode *rast*. Ce sont les airs du Schah-Namé.

Les modes *bouselik*, *husseind* et *ispahan* sont à l'usage des compositeurs virtuoses et savants.

Les modes *hidgaz*, *zenghoul* et *babylonien* sont destinés aux sujets joyeux.

Les modes *bouzourk*, *zyrafhend* et *rakony* sont mélancoliques. On les emploie pour chanter les plaintes amoureuses et aussi les prières funèbres.

Ce qu'il importe de constater, c'est le rapport qui existe entre la formation des modes persans et celle des modes grecs. Dans les uns comme dans les autres, la place qu'occupent les demi-tons caractérise le mode.

Il y a quatre modes principaux : le *rast*, l'*irak*, le *zyrafhend* et l'*ispahan*, et huit modes secondaires, dans lesquels on a altéré une ou plusieurs des notes du mode principal.

Ceux qui ont admis le système des vingt-quatre quarts de ton et de la transposition des modes principaux et secondaires sur chacun d'eux sont arrivés à un nombre insensé de gammes, qui varie de quatre cent cinquante à treize cent quarante-quatre.

Soutenir de telles erreurs, affirmer l'existence d'une telle musique, c'est oublier que non seulement la voix humaine a déjà besoin d'un exercice long, laborieux et bien dirigé pour se maintenir avec justesse dans l'ordre chromatique des demi-tons, mais encore que le jugement de l'oreille chez l'auditeur ne peut apprécier que difficilement les intervalles plus petits que le demi-ton.

Dans les pays où la mélodie domine exclusivement, le rythme est très accentué et très varié. Les Persans appellent *eycaa* la mesure. Elle se bat sur de petites timbales de cuivre avec des bâtons de buis nommés *nagarat*, ou sur un tambour de basque appelé *dâireh*.

Le rythme des mélodies persanes a été aussi l'objet des études de théoriciens amateurs de nomenclatures. Ils ont cru pouvoir les rapporter à seize mètres, formés chacun de vers ayant de vingt-quatre à vingt-huit syllabes.

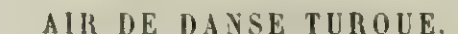
Mais comme d'une part les poètes ne tiennent pas compte de cette division, et que d'autre part les musiciens ne s'en préoccupent pas davantage, tout se réduit à constater que sur les rives de l'Oxus comme sur les bords du Tibre ou de la Seine, le chant et la poésie lyrique s'inspirent des mêmes lois, obéissent à l'impulsion des mêmes sentiments, des mêmes passions, des mêmes fantaisies. La division du temps est dans la nature, depuis le lourd spondée jusqu'au léger pyrrhique ; les combinaisons des éléments rythmiques se retrouvent partout, aussi bien chez les barbares que chez les peuples civilisés, sous la hutte du Canaque que dans l'orchestre de l'Opéra.

C'est au neuvième siècle de notre ère que les Persans transmirent aux Arabes, leurs conquérants, les innombrables poésies et chansons accumulées pendant plusieurs siècles d'une civilisation raffinée. Un Persan nommé Ali, d'Ispahan, réunit à cette époque les chants populaires et les poésies les plus anciennes. Il passa cinquante ans à faire cette collection, qui est parvenue jusqu'à nous sous le titre de *Kitâb el-Aghani.* On attribue à un autre musicien d'Ispahan, nommé Coya-Abdel-Kader, la composition de deux mille airs. A en juger par ce que nous avons pu en entendre, cette musique est d'une monotonie intolérable pour nos oreilles françaises.

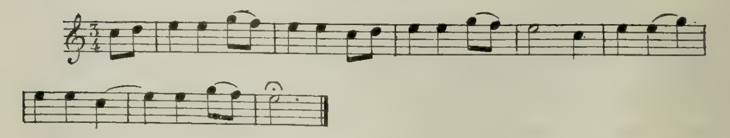
Comme tous les Orientaux, les Persans enguirlandent la mélodie de broderies et de fioritures sous lesquelles elle est difficilement saisissable, et toute traduction en notation européenne ne donne que des à-peu-près, d'autant mieux que le même chant exécuté par le même personnage offre des différences en raison de l'improvisation de nouveaux agréments.

Les Turcs ont des chants guerriers, religieux et aussi des chansons d'amour. Celles-ci, appelées *scharki* ou *turkomani*, sont d'un fréquent usage dans les harems à cause de leurs paroles passionnées que des inflexions de voix particulières rendent plus voluptueuses encore. On les accompagne sur le tanbourah ou sur la kemângeh.

Les derviches tournants ont un air de danse qu'on joue sur la flûte ou sur des tanbours bouzourk, en accélérant le mouvement conformément à leur rite jusqu'à ce que ces pauvres moines tombent exténués sur le sol; eux-mêmes frappent de petites cymbales ou des sistres avec des bâtons de buis. La danseuse en Perse et en Turquie ne chante pas. D'autres femmes jouent l'air sur le *târ* ou sur le *schtâreh*, agitent des tambours de basque et des castagnettes pendant qu'un jeune garçon marque la mesure avec les doigts sur un petit tambour. Un de ces airs de danse a été reproduit par Weber dans son opéra d'*Obéron*. En voici un fragment.



AIR DE DANSE TURQUE.



On a voulu tirer de la différence qu'on remarque entre les instruments de musique en usage dans l'Inde et dans la Perse et ceux des Égyptiens et

des Chaldéens, des Hébreux et des Assyriens, un argument en faveur de la thèse récemment soutenue qui consiste à donner à la civilisation de la race aryenne une antiquité plus grande que celle des autres peuples, et même une sorte de supériorité. Je n'en crois rien; et, dans tous les cas, l'argument sur lequel on se fonde peut prouver le contraire. Il est exact que chez les Hébreux, les Égyptiens, les Assyriens, les Grecs et les Phéniciens, les instruments les plus répandus ont été les harpes grandes et



Derviches tournants.

petites, des cithares, des trigones, des hugabs, des kinnors, des doubles flûtes, et que dans l'Inde et la Perse on se sert d'instruments à archet; qu'on emploie des luths avec des cordes redoublées résonnant par sympathie; enfin que les instruments y sont plus compliqués dans leur construction : mais il est facile de constater que, malgré la bizarrerie des formes extérieures, ces instruments à cordes et à archet, ces hautbois à anche et à double languette, sont relativement modernes et imités d'instruments européens. Il suffit de comparer la facture [des mandolines, des

guitares, des violes d'amour, des barytons en usage en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie aux dix-septième et dix-huitième siècles, avec les imitations qui en ont été faites en Orient pour voir en tout ceci la conséquence des relations des Persans, des Hindous avec les Européens, avec les Anglais surtout. Ces pièces de bois précieux, assemblées avec tant de soin, ces ornements si délicats, prouvent l'habileté des artistes et des ouvriers; mais ces instruments ne remontent pas à plus de deux siècles.

Les instruments plus particulièrement employés par les Persans sont :

1° Le *târ*, tanbour à cinq cordes ne donnant que trois sons : *la*, *la*, *sol*, *sol*, *ré*, dont les intonations sont modifiées sur l'étendue d'un long manche;

2° Le *schtâreh*, sorte de guitare à quatre cordes doubles;



Kemângeh.



Cornemuse appelée nay ambânah.

3° La *kemângeh*, que j'ai décrite plus haut;

4° Le *rebâb*, petit violon qu'on joue sur le genou;

5° Le *nay*, flûte à bec percée de sept trous;

6° L'*acbabè*, monocorde composé d'un long manche creux, à l'extrémité duquel est une caisse recouverte d'une peau et servant de table d'harmonie. La corde, tendue fortement, est attaquée et frottée avec un petit cylindre enduit de résine, en guise d'archet. Le son qu'un musicien appelé Motrb en tirait dans une caravane, au dire d'une intrépide voyageuse, Mme Dieulafoy, avait la propriété d'exaspérer les voyageurs européens;

7° Le *nay ambânah*, cornemuse;

8° Les *kâs*, cymbales;

9° Les *soggât*, castagnettes;

10° Le *dâireh*, tambour de basque;

11° Les *bendyw*, les *dohl*, tambours plus ou moins grands.

William Ouseley nous a transmis de curieux renseignements sur l'emploi que les Persans font de la musique dans les diverses cérémonies officielles et familiales.



Tanbour bouzourk et bendyw.

Le matin du mariage, la fiancée, accompagnée de plusieurs femmes, se rend au bain et est précédée d'une troupe de six à huit jeunes gens, dont les uns tiennent des flambeaux et d'autres jouent du *nay* et du *dohl*, c'est-à-dire de la flûte droite à bec et d'un tambour posé sur le dos d'un porteur. Le



Tambour.

repas de noces se fait aussi aux sons des instruments. Le fiancé est accompagné de la même façon.

Un concert persan régulier se compose de six espèces d'instruments : l'*aoud* ou *e'oud*, les *nay*, le *qânon*, la *kemângeh* des Arabes, auxquels il faut ajouter le *nefir* et l'*aklac*. Ainsi, en d'autres termes, leur orchestre est formé d'un luth, de plusieurs flûtes, d'une sorte de psaltérion, de l'espèce de petit violon arabe, d'un hautbois et d'un tanbour à long

manche. On pourrait obtenir de ces instruments fort imparfaits une musique agréable, si l'art existait. Mais on ne peut donner le nom de symphonie à un mélange de sons désordonnés. On sait que Haydn a composé sa symphonie burlesque avec les jouets du jeune prince Esterhazy, accordés,



Musiciens persans.

bien entendu, sur le *la* du violon, de l'alto et du violoncelle. L'auteur des 80 quatuors a fait une petite fantaisie charmante avec ces joujoux forains. L'allégretto en est resté populaire ; on l'a chanté en France sur ces paroles vulgaires :

Mesd'moiselles, voulez-vous danser? etc.
V'là l' bastringue (*bis*).
Mesd'moiselles, voulez-vous danser ?
V'là l' bastringue qui va commencer.

Ce petit air est suivi de son *mineur* obligé. Tout cela est naïf et mélodieux à la condition d'oublier les paroles dont nos pères guillerets l'ont affublé. Mais qu'attendre de musiciens persans qui n'ont ni notation ni connaissance de l'enchaînement des accords?

LA MUSIQUE CHEZ LES MANDCHOUX, LES CHINOIS ET LES JAPONAIS.

M. de Gobineau a porté sur la race jaune, et particulièrement sur la famille mandchoue, un jugement qui me paraît motivé par les faits : « Cette race a peu de vigueur physique, des dispositions à l'apathie, des désirs faibles, une volonté plutôt obstinée qu'extrême, un goût perpétuel, mais tranquille pour les jouissances matérielles, avec une rare gloutonnerie. En toutes choses, tendances à la médiocrité; compréhension assez facile de ce qui n'est ni trop élevé, ni trop profond; amour de l'utile, respect de la règle. Les peuples de la race jaune sont des gens pratiques dans le sens étroit du mot[1]. »

Comme une telle race occupe, dit-on, les deux cinquièmes de la surface du globe, on se demande si l'indifférence des peuples civilisateurs n'a pas contribué à maintenir ces barbares dans leur apathie matérialiste. Mais il y a loin de cette infériorité relative, intellectuelle et morale, à la privation de certaines facultés, à une incapacité fatale, en ce qui concerne l'art musical en particulier, comme le prétend Fétis dans son *Histoire de la musique*. Il y a des individus appartenant à la race blanche qui sont moins bien organisés que les Chinois, et je ne vois pas que depuis des siècles les membres de la famille aryenne se soient montrés plus civilisés qu'eux. Cependant il faut reconnaître que le P. Amiot, comme tous les missionnaires, s'est laissé un peu égarer par ses sentiments d'affection pour les néophytes. Croyant à l'existence d'une ancienne civilisation des Chinois, il a ajouté foi aux récits merveilleux de la puissance des effets de leur musique. Il a même été jusqu'à croire que les Grecs leur ont emprunté l'heptacorde et leurs systèmes diatoniques, etc. Attribuer une priorité d'invention à un peuple sans chronologie est une témérité historique que je ne saurais partager : le *kin* et le *chê* des Chinois sont des instruments contrefaits et restés presque stériles entre leurs mains, tandis que les instruments analogues ont été perfectionnés en Europe et ont été associés aux productions intellectuelles les plus fécondes et les plus variées.

Chez les Chinois, le mysticisme hindou a fait place à une sorte de philosophie pratique, d'épicurisme étroit et sans esprit. Ils ont gardé toutefois quelques prétentions dans les termes.

1. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, par M. de Gobineau.

Les emprunts faits par les Chinois aux traditions grecques sont évidents. Leurs musiciens légendaires Lìn-Lén, Koúy, Pin-mou-Kia correspondent à Orphée, à Linus, à Amphion. Ce sont les animaux féroces qui viennent se ranger autour d'eux lorsqu'ils font résonner les pierres sonores du king; ce sont les ombres évoquées, les esprits supérieurs attirés sur la terre par les accents de leur musique; c'est aussi la même action bienfaisante sur le gouvernement du royaume et sur les mœurs publiques. Seulement la théorie de Platon est attribuée à Confucius.

« La musique, est-il dit dans les *Annales de la Chine*, a le pouvoir de faire descendre le ciel sur la terre; elle inspire aux hommes l'amour du bien, la pratique du devoir. Veut-on savoir si un royaume est bien gouverné, si les mœurs y sont bonnes ou mauvaises, qu'on examine quel genre de musique y a cours. »

Quelle croyance peut-on apporter à des exagérations du genre de celle-ci : « On fit entendre à Confucius un morceau de musique composé par le célèbre Koúy. Pendant plus de trois mois, il fut impossible au législateur de la Chine de penser à autre chose. Les mets les plus exquis et le plus délicatement apprêtés ne furent pas capables de réveiller son goût et d'exciter son appétit. »

Il ne manquait plus que d'attribuer à la musique chinoise la propriété d'inviter les gens à se laisser mourir de faim! Voilà un exemple d'obsession bien extraordinaire, surtout chez un aussi sage législateur que Confucius !

Afin de montrer combien l'imagination des Chinois se complaît à dénaturer, en les transfigurant, les faits les plus simples, je cite, en l'abrégeant, un de leurs contes. Le fameux musicien Lìn-Lén, chargé par Hoang-ty de *travailler à régler la musique*, se transporta sur une haute montagne où croissent les plus beaux bambous. Il prit un des tuyaux, qu'il coupa entre deux nœuds et, en ayant ôté la moelle, il souffla dedans et en fit sortir un son mélodieux qui lui parut à l'unisson de celui qu'il produisait en parlant. Près de ce lieu la source du fleuve Hoang-Ho sortait à gros bouillons, et le bruit des eaux lui parut encore à l'unisson de sa voix et du son du bambou. Il réfléchissait sur ce phénomène, lorsque le merveilleux oiseau nommé Fong-Hoang, accompagné de sa femelle, vint se percher sur un arbre voisin. Cet oiseau, qui ne se montre jamais aux hommes que pour leur annoncer quelque bienfait du Ciel, battit trois fois des ailes et déploya, de concert avec sa femelle, les accents ravissants de sa voix. Tous les autres oiseaux se turent, les vents retinrent leur haleine, et toute la nature parut ne vouloir qu'écouter. Lìn-Lén, transporté de joie, distingua douze sons différents dans le ramage de cet oiseau; le mâle en donnait six, et la fe-

melle les six autres. Le premier son que donna le mâle se trouva parfaitement d'accord avec le son rendu par le tuyau de bambou. Lìn-Lén conclut que c'était là le son fondamental; et alors il imagina que douze tuyaux de longueurs différentes pourraient donner les douze sons qu'il venait d'entendre; ce qui lui réussit au gré de ses désirs.

La sonorité et le rythme sont chez les Chinois, comme partout ailleurs, les éléments de la musique. Il est difficile d'admettre que le sentiment de l'intonation soit bien précis lorsqu'on songe à la multitude d'instruments de percussion qu'ils emploient simultanément. C'est dans la construction et dans la forme de ces jouets bruyants que leur imagination artistique se donne carrière. Les gongs, les cloches, les tam-tams, les plaques de métal, de pierre et de bois qu'ils frappent avec des marteaux, les tambours, tous ces matériaux enfin ont des formes aussi bizarres que variées; on y voit même des animaux sculptés en bois qui font partie de l'orchestre.

Les Chinois ont beau parer de noms mystérieux, j'allais dire mystiques, les éléments de leur théorie musicale, leurs lettrés peuvent bien se délecter dans ces chimériques appellations, peut-être avec l'intention de donner le change aux étrangers, les mœurs dominent les théories, et de même qu'ils remplacent l'alphabet par des figures, ils substituent le bruit à une tonalité rigoureuse et logique.

Il y a cependant des théories curieuses qu'on peut considérer comme des conceptions poétiques ou comme des absurdités comiques, selon la tournure d'esprit et le caractère de chacun. Ainsi les noms des *liŭ* ou *lu* sont symboliques et font allusion aux opérations de la nature dans l'espace d'une lunaison à une autre.

Partant de ce principe que les *liŭ* sont des demi-tons, que la réunion du *lu* majeur et du *lu* mineur donne un ton, les théoriciens se sont évertués à tirer de l'échelle des cinq tons et des deux demi-tons quatre-vingt-quatre modulations, et le P. Amiot, très savant, très dévoué, mais peu musicien, a trouvé cela tout à fait admirable! Après l'exposition que j'ai faite précédemment du système des modes et des *circulations*, n'est-il pas évident que la théorie du Farâbi a pénétré jusqu'en Chine ?

Il est constant que la théorie de la musique chinoise a pour base notre système diatonique, composé de douze demi-tons appelés *lu* ou *liŭ*. En voici les noms et ceux des notes correspondantes de notre échelle :

NOMS des LIŬ [1].	ÉCHELLE DES SONS DE LA GAMME CHINOISE.			
	Noms anciens des notes de la gamme.	Noms modernes.	Noms correspondants.	Symbolique.
Houāg-tchōng.	Kōng.	Loŭ et Hô.	fa.	Cloche jaune.
Tá-liŭ.	»	»	fa ♯.	Grand coopérateur.
Taý-tsoŭ.	Chāng.	Oŭ et Sé.	sol.	Grande égalité.
Kiă-tchōng.	»	»	sol ♯.	Cloche serrée.
Koù-sỳ.	Kŏ.	Ў	la.	L'ancien renouvelé.
Tchóng-liŭ.	»	»	la ♯.	Coopérateur moyen.
Joûy-pīn.	Pièn-tchè.	Chāng.	si.	La cinquième lune.
Lîn-tchōng.	Tchè.	Tchè.	ut.	Cloche des forêts.
Ў-tsĕ.	»	»	ut ♯.	La septième lune.
Lân-liŭ.	Yù.	Kóng.	ré.	Coopérateur du Midi.
Oŭ-ў.	»	»	ré ♯.	La neuvième lune.
Ў-tchōng.	Pièn-kōng	Fân.	mi.	Cloche d'attente.

Malgré l'existence constatée des douze liŭ, portant chacun un nom dans la musique chinoise, malgré la connaissance suffisante qu'on possède de la tablature des instruments chinois, dont plusieurs ont jusqu'à trente-six cordes, des auteurs répètent encore, avec le P. Amiot, que les Chinois ignorent l'usage des deux demi-tons de la gamme, que leur musique n'est composée que de cinq notes à la distance d'un ton, c'est-à-dire de *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *ré*. Fétis se range à cette opinion et reproduit ce vieux dicton de deux théoriciens chinois, Ho-Souy et Tchen-Yang, dont les noms méritent en effet d'être transmis à la postérité : « *Le pièn-kōng* (la note *mi*) *et le pièn-tchè* (la note *si*) *sont aussi inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus à chaque main* ». Il est possible que certains airs chinois n'offrent pas toutes les notes de la gamme, mais on trouve des exemples de cette particularité dans une foule d'airs, même européens. On peut faire une phrase sans employer toutes les voyelles. Il en est de même d'un air.

Nous allons voir que les idées préconçues de Fétis l'ont entraîné bien au delà de la muraille de la Chine. Un savant est exposé à tomber dans de graves erreurs ; on peut le constater sans lui en faire un reproche. C'est ainsi que, pour démontrer l'existence de gammes incomplètes en usage chez divers peuples, Fétis a donné deux exemples tirés des chants

1. J'ai adopté pour cette nomenclature l'accentuation observée dans les ouvrages de M. Paul Perny, savant sinologue, ancien vicaire apostolique en Chine.

religieux de la Syrie et de l'Arménie, et il constate qu'ils sont contenus dans l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte : mais c'est là un fait commun à une quantité innombrable de chants liturgiques, et le docte auteur ne s'est pas aperçu que ces mélodies, attribuées par lui à ce qu'il appelle des « sectes éphrémoïtes et jacobites », sont des répons brefs encore chantés dans toute l'Église latine. L'influence de la liturgie de saint Éphrem sur celle de saint Grégoire n'a rien d'ailleurs d'invraisemblable. Le système diatonique n'en a pour cela subi aucune atteinte.

On trouve d'ailleurs les demi-tons employés dans les airs chinois notés et publiés par le P. Amiot et par l'abbé Roussier. La note *si* existe au début du chant intitulé *la Descente de l'hirondelle*, et la note *mi* dans celui qui a pour titre *la Fleur Moă-Lý, ou le Jasmin*[1].

Pour exécuter leur prétendue musique sans demi-tons, les Chinois devaient donc boucher des trous à leurs flûtes, supprimer des tuyaux de bambou à leurs cheng ! Or cela n'a pas lieu ; planchettes, sonnettes et clochettes sont toutes également diatoniques.

Le son le plus grave, appelé Houăg tchōng (cloche jaune), sorte de basse fondamentale, est qualifié de *principe universel*, et répond à la onzième lune. Nous avons vu que chaque son présidait à un des développements de la nature, à une de ses forces et aussi à une lune.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES CHINOIS

Le classement des instruments a été établi par les Chinois avec plus de logique, d'après la nature du son et d'après la matière à l'aide de laquelle le son est produit. Il en résulte huit classes d'instruments, correspondant aux huit corps sonores suivants :

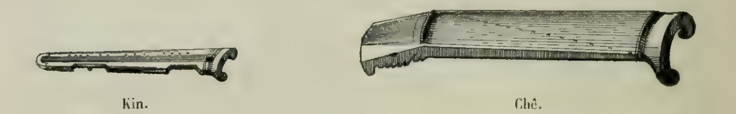
Corps sonores.	Instruments correspondants.
Le métal.	Les cloches et sonnettes.
La pierre.	Le king.
La soie.	Le kin et le chê.
Le bambou.	Les flûtes, ty, siao et koan.
La calebasse.	Le cheng.
La terre cuite.	Le hiuen.
La peau des animaux.	Les tambours.
Le bois.	Le tchou, le ou et les planchettes.

1. *Dictionnaire de la langue mandarine* par M. Paul Perny, des Missions étrangères, page 152.

Pour plus de clarté, je substituerai à cette division notre classement ordinaire des instruments. Le lecteur pourra les rapporter à chacune des familles chinoises auxquelles ils appartiennent par la matière dont ils sont formés ou qui domine dans leur facture.

Instruments à cordes. — Le *kin* est une table d'harmonie sur laquelle sont tendues sept cordes de soie tordues. On la pose sur un meuble, et le musicien pince les cordes des deux mains.

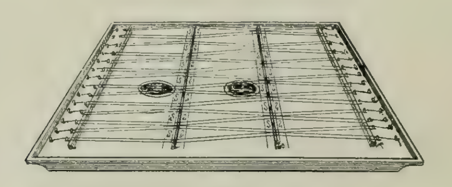
Le *chê* est un instrument analogue, mais plus grand. Il est monté de



Kin. Chê.

seize à trente-six cordes, et il se joue de la même manière que le kin. Le son en est agréable.

Le *tseng* a la forme d'un tympanon; mais chaque corde donne un son différent, tandis que dans le tympanon véritable il y a deux cordes à l'unis-



Tseng.

son. Les cordes du tseng, au nombre de vingt-huit, sont métalliques. On les frappe avec des baguettes.

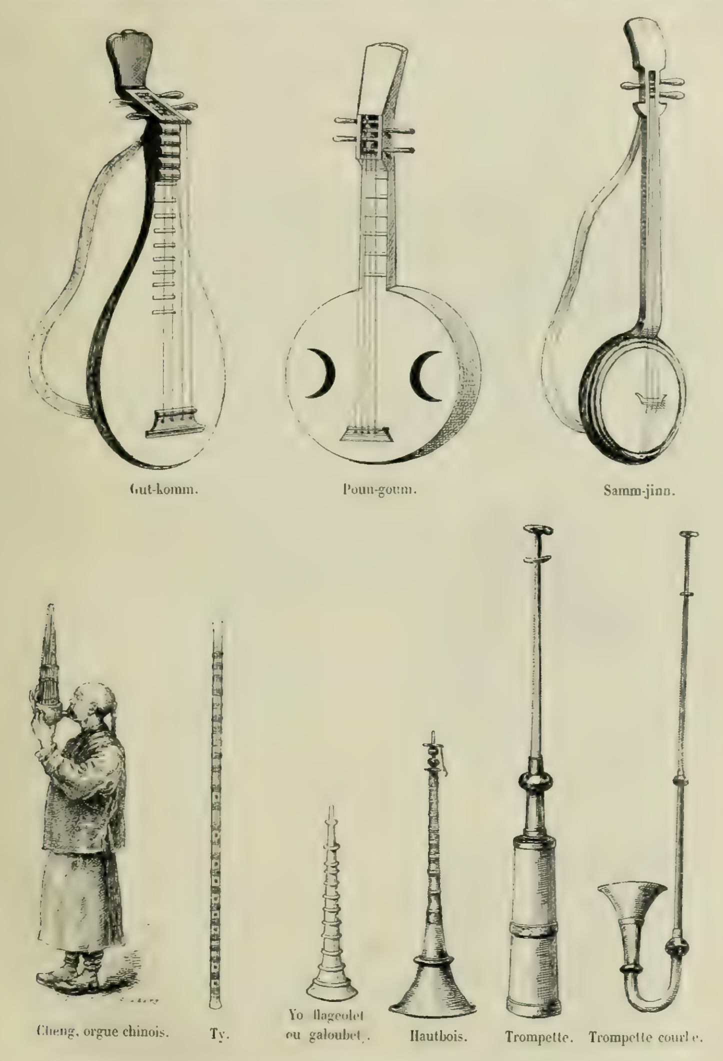
Le *gut-komm* est une guitare à quatre cordes de boyau, sans ouïes, munie de douze sillets en bois pour guider les doigts.

Le *poun-goum* a une caisse circulaire, deux ouïes, quatre cordes de boyau et un manche terminé par une volute.

Le *samm-jinn* a la même forme à peu près que le poun-goum. Sa caisse est un peu ovale, son manche est très long, et il n'a que trois cordes de boyau, mais avec un chevalet mobile, ce qui le distingue de tous les autres instruments à cordes chinois.

Instruments à vent. — Le *cheng* est un petit orgue en miniature. C'est

un assemblage de tuyaux de bambou, implantés dans une planchette d'é-

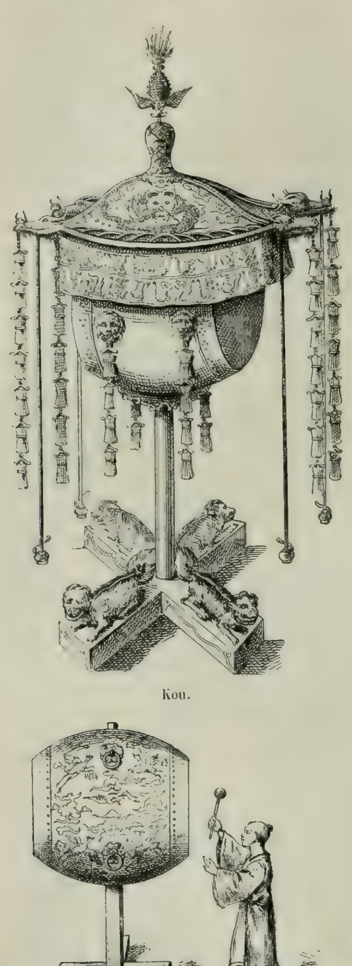


Gut-komm. Poun-goum. Samm-jinn.

Cheng, orgue chinois. Ty. Yo flageolet ou galoubet. Hautbois. Trompette. Trompette courbe.

rable recouvrant la cavité d'une calebasse. L'air qu'on y introduit met en vibration une languette de cuivre fixée à la base des tuyaux, dont le nombre

varie de treize à vingt-quatre. Plusieurs cheng offrent la succession des douze liŭ ou demi-tons.


Kou.

Kou, tambour.

Les Chinois ont encore la syrinx, qu'ils appellent *siao*, le *ty*, flûte percée de six à neuf trous, le *yo*, flûte à bec percée de trois trous, qui est une sorte de galoubet. Chaque position des doigts peut donner, avec la note naturelle, la quinte de cette même note, comme nous obtenons l'octave sur la flûte de la même manière, par une pression plus forte de l'air.

Les autres instruments à vent sont les hautbois à sept et huit trous, des trompettes à anche en bois, longues d'un mètre, enfin des trompettes en métal, de dimensions variées.

Instruments à percussion. — Ils sont particulièrement goûtés par les Chinois. La famille des tambours, appelés *kou*, est nombreuse. Il y en a qui ont jusqu'à cinq mètres de circonférence.

Les carillonneurs flamands seuls ont fait concurrence aux Chinois dans l'usage des cloches, mais Van den Gheyn a produit des harmonies plus agréables que les batteurs de *tchoung* du Céleste-Empire [1].

Les cloches chinoises sont disposées en étages et fixées à des châssis reposant sur le sol. Elles sont accordées du grave à

1. Voir l'étude sur les œuvres de cet excellent organiste belge par M. le chevalier Van Elewyck.

l'aigu, et on les fait vibrer en les frappant avec des maillets de bois.

Les *po-tchoung* sont des cloches isolées servant aux signaux.

Les *tè-tchoung* servent à marquer la mesure.



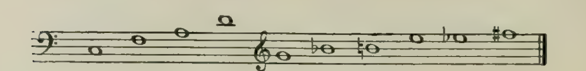
Tchoung.

Les *pièn-tchoung* sont des clochettes dont le son se mêle à celui des autres instruments.

Les Chinois se servent aussi de grands disques en cuivre, en étain, en zinc et en bismuth, qui rendent des sons formidables et dont quelques-uns de nos compositeurs modernes ont jugé à propos d'assourdir nos oreilles.

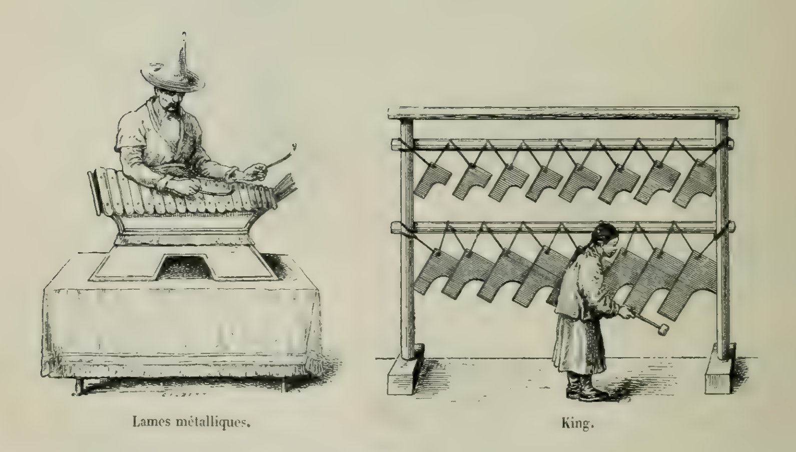
Les gongs, les tam-tams ne suffisant pas à leur besoin de percuter, les Chinois ont réuni des gongs ou bassins métalliques, au nombre de dix, sur

une table; cet instrument, appelé *yun-lŭ*, était accordé ainsi vers 1760, au temps du P. Amiot :





Yun-lŭ.



Lames métalliques. King.

On voit combien cette tablature concorde peu avec l'affirmation si absolue de Fétis, qui nie l'usage des demi-tons dans la musique chinoise. Il cite cependant cet exemple et reconnaît que cette succession indique des

points de contact pour des modulations. Mais il ajoute aussitôt que ce fait est une exception unique dans la musique chinoise connue. J'ai montré au contraire que l'usage du genre chromatique était évident dans la musique instrumentale, qu'il était autorisé par la théorie elle-même; si les rares mélodies populaires anciennes que nous connaissons n'offrent que



Cloche japonaise à Kioto.

la gamme diatonique, il en existe d'autres plus modernes dont les intonations sont chromatiques.

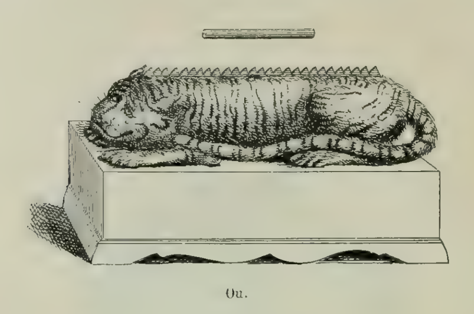
Un instrument plus mélodieux que le *yun-lu* est une espèce de tympanon ressemblant à un *harmonica* dont les verres auraient été remplacés par des lames de métal. Il est joué avec des baguettes de cuivre. Au lieu de lames métalliques on emploie quelquefois des tablettes d'un bois sonore.

Les Chinois disposent de la même manière des pierres, dont les dimensions et la densité sont calculées de façon à donner une série d'intonations

conformes à celles des douze liŭ. Cet instrument s'appelle *king*. Le minéral le plus employé à cet effet est la pierre dite de *yu*.

Les instruments à percussion en bois sont le *tchou*, le *ou* et le *tchoung-tou*.

Le *tchou* a la forme d'un boisseau dans lequel est fixé un marteau.



Ou.

Le *ou* a la forme d'un tigre accroupi. Il a sur le dos vingt-sept chevilles formant une scie, sur laquelle on passe une règle de bois appelée *tchen*. Est-ce pour que la férocité de l'animal s'exerce sur des oreilles humaines que les Chinois ont imaginé cette monstrueuse crécelle?



Ché japonais appelé kotto.

Le *tchoung-tou* se compose de douze planchettes, rendant les sons des douze liŭ, enfilées avec une courroie. Il a la forme d'un livre.

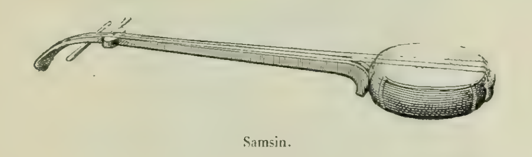
Il va sans dire qu'à ces instruments s'ajoutent les castagnettes, les grelots et les cymbales.

Les airs japonais sont formés des mêmes éléments que nos gammes



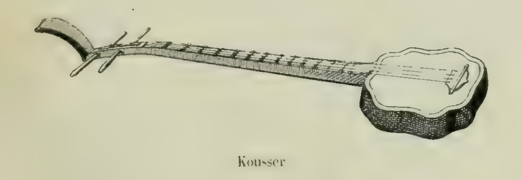
Japonaise jouant du samsin.

diatoniques et chromatiques. Les instruments diffèrent peu de ceux des Chinois. Le *chê* japonais a de plus grandes proportions, puisqu'il atteint



Samsin.

jusqu'à 1m,90 de longueur. Il s'appelle *kollo* et est orné d'un joli travail de marqueterie; c'est le cadeau ordinaire que le Japonais fait à sa



Kousser

fiancée. Un autre instrument est le *samsin*, sorte de tanbourah à trois et quatre cordes, qui sont jouées avec un plectre; lorsque le manche est

divisé en cases, il s'appelle *kousser*. Plus ouverts que les Chinois aux influences extérieures, leurs chants sont plus variés ; l'usage des instruments bruyants est aussi plus modéré dans la société japonaise. Les cloches et clochettes portent la marque d'un travail ingénieux et offrent des figures en relief disposées avec goût. La cloche japonaise dont on a vu précédemment la gravure en fournit un exemple. Le cerveau est entouré de six rangs



Bonzes japonais.

de caractères. Une figure de femme dont la tête est nimbée occupe le centre, tandis qu'un génie plane à sa droite dans les airs. Cette représentation semble être une réminiscence chrétienne de l'Annonciation. Les gongs, les grosses cymbales et les tam-tams restent en usage dans les solennités officielles et dans les cérémonies funèbres, parce que les rites religieux sont conservés avec vigilance par les bonzes et que, dans cet ordre d'idées, les mœurs dominent partout le goût.

Musiciens de la chapelle pontificale à Kioto.



Cérémonie funèbre au Japon.

CHAPITRE III

LA MUSIQUE CHEZ LES HINDOUS, LES PÉRUVIENS, LES MALAIS, LES SAUVAGES

LA MUSIQUE CHEZ LES HINDOUS

L'histoire des Hindous, mêlée de fables, a été transformée en un long poème. Les brahmanes passaient pour posséder la connaissance des faits historiques anciens et ignorés du peuple, auxquels se rapportent les recueils d'hymnes connus sous le nom de *Védas*.

L'invention de la musique est attribuée à Saraswâti, femme de Brâhma et divinisée. Son fils Naredâ a imaginé l'instrument appelé la *vina*. La musique est donc chez les Hindous, comme chez les autres peuples, d'origine céleste; mais on remarquera que la conception du premier instrument est l'œuvre d'un être créé; le Naredâ hindou est le Jubal des Hébreux.

Le *Sâma-Véda*, recueil des chants liturgiques suivis d'explications sur la manière de rythmer les syllabes, est le plus vénéré des quatre Védas; ces hymnes étaient chantés par les prêtres appelés *oudgâtars*. Cette collection est divisée en deux parties; la première a pour titre : *Grâma-gîja-gâma;* la seconde, *A'ran'ya-gâna*. Ce que l'on a pu comprendre jusqu'à ce jour, d'après les instructions données aux chanteurs à la fin de ce livre du *Sâma-Véda*, se borne à bien peu de chose : les sons devaient se prolonger sur telle voyelle; on devait réitérer l'articulation de certaines voyelles, pour compléter la période rythmique.

L'*Atharvan-Véda* est un recueil de chants populaires et de légendes, dont

l'objet principal est la conjuration des esprits malfaisants. Les hymnes du *Rig-Véda* ont un caractère philosophique, si toutefois on peut donner ce nom à un naturalisme déguisé sous une forme mystique.

Malgré les efforts tentés par plusieurs érudits pour faire admettre l'existence d'une civilisation hindoue à une époque voisine de celle de la plus ancienne société humaine connue, l'obscurité n'a cessé de régner sur ce point. D'autres savants, comparant la langue aryane primitive avec le sâmskrita, ont donné à tous deux la même origine; quant à faire remonter la législation de Manou à un millier d'années avant l'expédition d'Alexandre, c'est là une pure hypothèse; d'autres auteurs assignent au livre des lois de Manou une époque plus récente, le neuvième siècle avant Jésus-Christ; d'autres enfin rapprochent encore considérablement cette date.

Laissons la trinité hindoue (*Trimourti*) pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une intuition nébuleuse d'un dogme mieux défini ailleurs, tout en demeurant mystérieux, une vague tradition des premières révélations divines. Retenons seulement l'influence de cette mythologie sur la notion musicale. Les sept sons de la gamme ont été personnifiés dans les sept nymphes Swaras, et la gamme entière dans la déesse Swaragrâma. En faisant précéder ce nom de *Maha*, on exprime l'échelle générale de tous les sons musicaux : *Mahaswaragrâma*.

Le dieu Indra, l'Apollon de l'Inde, a autour de lui sept musiciens appelés *Gandhârbas*, et des musiciennes, sortes de Péris, les *Apsaras*. Un autre dieu, Kouvera, le Plutus hindou, a aussi son orchestre, lequel paraît n'être qu'instrumental; ce sont les *Kinnaras* qui le composent.

La musique hindoue a ses modes d'expression. Ces modes sont personnifiés dans des génies appelés *Râgas*. Il y en a six, qui sont fils de Brâhma et de Saraswâti : Bhairâwa, Srirâga, Malava, Hindola, Dipâga, Méga. Hindola s'appelle aussi Voçânta. Chaque râga a cinq muses, appelées *Râginies*, qui personnifient les passions. Parmi elles il y en a quatre qui représentent chacune sept modes et quatre manières différentes de les employer. Ces râginies s'appellent Iswâra, Bharâta, Pavena et Kallinatha.

C'est de cette famille de râgas et de râginies que sortent les mélodies comme autant d'enfants aussi nombreux que les flots de la mer.

De tous les miracles qu'il a plu à l'imagination des Hindous d'inventer, les plus extraordinaires ont été attribués à la musique.

Sôma, auteur d'un traité de musique en langue sanscrite, était habile musicien et jouait de la *vina;* mais on ne peut se faire une idée de ce que pouvait être cette musique d'après les ouvrages apocalyptiques dont il ne reste actuellement dans l'Inde aucune application pratique. Ces ouvrages

sont : le *Râgaribodha* (Science des modes de la musique), le *Ragarnara* (l'Océan des modes), le *Sângita Darpana* (le Miroir de la musique), le *Sângita Dâmôdara* et le *Sângita Râtnakâra*. Plusieurs savants sanscritistes ont été arrêtés dans l'interprétation de ces traités par l'obscurité des textes. On l'admet sans peine.

Les râgas ont été classés d'après l'usage qui a été fait des sept notes, c'est-à-dire d'après la suppression, dans un chant, de telle ou telle note de la gamme. Il est possible que des maniaques aient imaginé que la suppression systématique de deux notes sur sept donnait du caractère à une mélodie. Nous avons vu qu'un théoricien chinois avait émis ce principe; mais ce sont là des faits isolés qui ne portent aucune atteinte à l'existence de l'ordre diatonique. Nous pouvons même, par analogie, nous en rendre compte.

Nos modes de plain-chant n'admettent qu'une corde variable, le *si*, qui, désigné par la lettre B, est tantôt dur (*b* quarre), tantôt mol (*b* mol). Voilà donc un système diatonique dans lequel des altérations sont proscrites dans la mélodie. Cinq intonations sur douze sont bannies du plain-chant, et cela pour lui conserver le caractère hiératique originel; bien plus, l'intervalle de sixte est aussi proscrit, parce que chaque mode est formé d'une quinte et d'une quarte. Ces usages ont été maintenus avec la plus grande raison, et leurs effets ont été excellents; car ce système est assez large et assez varié pour créer d'innombrables mélodies. Nous avons donc aussi chez nous des exceptions qu'il ne m'appartient pas de traiter d'exagérées, et ces exceptions pourraient faire comprendre la suppression de certaines notes pratiquée chez des Orientaux. Nos Carmélites ne chantent-elles pas leurs offices sur deux notes seulement, et les Sœurs clarisses ne se privent-elles pas, dans leurs chants, de quatre notes sur sept? Cette pénitence de l'oreille et cette austérité à l'égard des sons musicaux sont pratiquées au sein même du christianisme, à Rome comme à Paris.

Il n'est donc pas nécessaire d'échafauder des théories, et surtout de leur donner pour base une conformation particulière de la race, comme l'a fait Fétis avec une ténacité surprenante et des redites sans nombre. S'il y a eu quelque part une mutilation de la gamme, elle n'a pu être que volontaire ou accidentelle, ou inconsciente.

Sans prétendre contester, faute de preuves suffisantes, les théories historiques qui feraient remonter la civilisation aryenne à une époque antérieure à celle de la race hellénique, je ne puis m'empêcher de signaler de nombreux rapprochements entre les légendes grecques, ioniennes, même

scythiques, et celles qui sont relatives à la musique dans le *Mahaswara-grâma*, dans les *Védas* et autres livres hindous. Que de racines grecques dans les mots eux-mêmes! Qu'est-ce que Crichna, huitième incarnation de Vichnou, l'inventeur de la flûte, qui charme les animaux féroces, qui par sa beauté inspire à toutes les nymphes l'amour le plus passionné, si ce n'est Orphée? On objectera que les légendes et les faits auxquels elles font allusion ont pu se répandre aussi bien des rives du Gange à celles de la mer Ionienne et du fleuve Strymon. C'est là, à mon avis, une erreur, démontrée par le caractère, les mœurs et les habitudes séculaires des nations de l'extrême Orient. Tandis que les Grecs de l'Asie Mineure et de l'Hellade vont au loin fonder des colonies et y déposer les germes d'une civilisation progressive, tandis que l'expansion est un besoin et une loi de leur nature, les Hindous, comme les Chinois, se concentrent et s'habituent à vivre sur leur propre fonds, recevant peu des autres peuples et donnant encore moins.

Ce qui appartient en propre à la race aryenne, c'est l'hyperbole insensée, ce sont les inventions monstrueuses. On ne demande pas seulement à la musique d'exprimer les sentiments les plus forts, elle doit faire la pluie et le beau temps. Le chanteur de l'empereur Akber chante un hymne à la nuit, composé par le dieu Mahâdo; à sa voix le soleil disparaît et le palais est plongé dans une obscurité profonde. Il y a une mélodie, c'est la râga d'Hoepuck, qui est si passionnée qu'elle consume le chanteur lui-même, fût-il plongé jusqu'au cou dans le fleuve Djemnah; les flammes sortent de son corps et le dévorent. Quant au Maid-Malaavrang, c'est une *râginie* qui, chantée par une jeune fille, assemble les nuées et fait tomber une pluie bienfaisante. Ce sont les Rogations transportées dans le Caboul et le Cachemire.

Je ne puis m'empêcher de protester contre ce préjugé récemment formulé, et si légèrement accepté, qui consiste à reconnaître dans la race indienne un degré de supériorité sur les races sémitiques et européennes.

Où la voit-on cette supériorité? Est-ce dans la superstition qui opprime les intelligences et détruit les corps? Est-ce dans la suprématie des prêtres, qui, sous prétexte de religion, entretiennent à leur usage un sérail de femmes? Est-ce dans l'art d'apprivoiser les serpents au son du magondi?

Ce n'est pas le témoignage d'une dizaine de sanscritistes européens qui nous fera admettre que la langue des Hindous est la plus parfaite de toutes.

En vain invoquerait-on les théories compliquées des systèmes musicaux qui auraient existé aux temps védiques. Comme il n'en est resté aucune trace dans la pratique, on serait fondé à croire que l'imagination des poètes et des philosophes y a eu la plus grande part.

Ce qui prouverait au besoin l'infériorité de la civilisation des Hindous, malgré les beautés que l'on remarque dans quelques poèmes dont la date est incertaine, c'est la stérilité de leur inspiration musicale, la pauvreté mélodique de leurs litanies, le mode barbare de leurs accompagnements, et l'impuissance où ils se sont si longtemps confinés de sentir et de trouver les lois naturelles de résonance des corps sonores, d'où découlent les faits harmoniques, les accords justes tirés de la mélodie elle-même.

Il est certain que le mérite de la découverte de ces lois revient au moyen âge; que les Égyptiens, les Grecs et les Romains eux-mêmes n'ont que vaguement entrevu la science de l'harmonie. N'allons donc pas faire honneur à des sociétés anciennes et imparfaites des découvertes, des perfectionnements et des bienfaits que nous devons aux progrès intellectuels en Occident, à des études approfondies et constantes, à la culture des sentiments élevés et délicats, à la direction spiritualiste donnée aux sensations.

Comme partout ailleurs, la musique vocale, l'instrumentale et la musique de danse forment chez les Hindous les grandes divisions de l'art. La première s'appelle *gana*, la deuxième *vadya*, la troisième *nytria*.

Les nymphes Swaras, qui personnifient les sept notes de la gamme, ont donné à chacune de ces notes la première syllabe de leurs noms. La gamme hindoue se chante ainsi :

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa,

d'après les noms suivants des Swaras : Sàrdja, Richâlba, Gandhora, Madhyàma, Pànchama, Dhaivàta, Nichada. La huitième note formant l'octave porte le même nom que la première. Voilà un fait qui corrobore l'opinion que j'ai émise maintes fois sur la communauté d'origine de la gamme diatonique, ou tout au moins du tétracorde. Quant aux intervalles intermédiaires appelés *sroutis*, il n'y a pas plus d'accord là-dessus entre les savants qu'il n'y en a entre les faits. Si l'on admettait, d'après des traités anciens, la division de la gamme en vingt-deux sroutis, il en résulterait une théorie telle que la quarte, la quinte et l'octave correspondraient seules à notre gamme dite européenne, et que les autres intervalles en différeraient. Il y a d'autant plus lieu de se défier d'une telle théorie que son défenseur, Fétis, n'est pas même d'accord sur le point de départ des sept notes avec les savants orientalistes qui se sont livrés sur place à l'étude de la musique des Hindous, et de qui il la tient. En effet, ceux-ci font partir la gamme de la note *ut* et, par conséquent, la comprennent majeure, tandis que Fétis prétend qu'elle doit commencer par *la* et qu'elle est mineure;

et la seule raison qu'il en donne, c'est que l'échelle musicale de la Perse commence par *la* et que les Persans comme les Hindous sont de race aryenne. Cet argument ne me paraît nullement concluant. Lorsqu'on voit des savants tels que William Jones, Ouseley, Paterson et Fétis se séparer sur un point aussi essentiel que celui de la nature même des sept sons principaux, comment espérer que la lumière se fasse sur le nombre et l'usage des sroutis? Ajoutons que les noms des sroutis diffèrent même chez les anciens auteurs indiens; aussi je laisse de côté ce qui est obscur et mal défini, pour ne m'attacher qu'à ce qui est hors de discussion. Or il se trouve que ce qui est hors de discussion se rapporte à l'usage qu'on a fait des sons de la gamme en Égypte, en Asie Mineure et dans tout l'Occident. Comme les Grecs et les Latins, les Hindous ont construit leurs modes en commençant la série des sept sons successivement sur chacun d'eux; par exemple, au lieu d'avoir cette suite :

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa,

ils ont eu celle-ci :

ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa, ri,

et cette autre :

ga, ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga,

et ensuite :

ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga, ma,

jusqu'à la septième série :

ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

Cette succession détruit absolument la théorie de Fétis, puisque les quartes, les quintes et les octaves ne seraient plus justes en tombant sur des intervalles altérés par des quarts et des tiers de ton. Je renouvelle à cette occasion l'expression de mon incrédulité au sujet de ce système de division systématique. Les intervalles plus petits ou plus grands que le demi-ton proviennent ou de l'imperfection des instruments, ou du défaut de culture de l'oreille, ou bien de l'affinité attractive de certains sons que les musiciens bien doués font sentir pour déterminer une cadence, amener une modulation, soit dans le chant, soit dans le jeu des instruments qui ne sont ni à clavier, ni à sons fixes; c'est un effet mélodique conforme à la nature du langage musical.

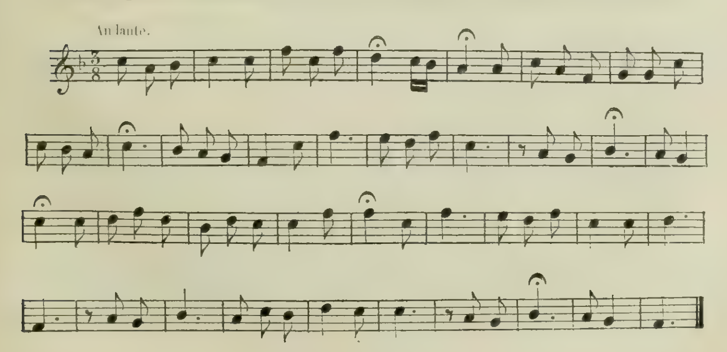
On chante dans l'Inde des airs appelés *rektah*, qui ne manquent pas d'un certain charme. Ils nous ont été transmis avec une notation peu exacte par des savants qui n'étaient pas assez musiciens. En voici un dont le sens mélodique a reparu aussitôt que j'ai eu déplacé des barres de mesure que le voyageur anglais avait mises un peu au hasard. Les gouvernements envoient en mission des savants qui ne sont pas musiciens, ou des musiciens qui ne sont pas instruits. Ce rektah a été publié jusqu'ici sous cette forme défectueuse.

Comment deviner le véritable sens d'une mélodie ainsi travestie? Fétis l'a prise de confiance dans l'ouvrage de William Hamilton Bird, intitulé : *The oriental Miscellany, being a collection of the most favourite airs of Hindoostan*, Calcutta, 1789, et s'est évertué à imaginer un système sur des rythmes périodiques auquel le compositeur de cet air n'a jamais pensé.

REKTAH. (Version de Bird.)



Je crois que cette version doit être rectifiée de la manière suivante :



On voit qu'au lieu d'un air mal conçu, difficile à exécuter, on a une mélodie pleine d'un charme mélancolique et conforme à ces règles éternelles de l'art supérieures aux théories. J'ai procédé ainsi, c'est-à-dire que j'ai recherché et trouvé, je crois, la vraie ponctuation, pour certains chants du moyen âge, particulièrement pour ceux qu'on a appelés *chants de la Sainte-Chapelle;* et l'on sait l'effet qu'ils ont produit sur des milliers d'auditeurs étrangers à toute préoccupation archéologique.

Il s'en faut que les *râginies* soient aussi claires que celle-ci. Soumises à la déclamation des paroles, et aux mètres variés de la versification, elles sont encore modifiées dans leur mouvement par le caprice du chanteur, qui exprime les passions qui l'animent tantôt avec une véhémence sauvage, tantôt avec une langueur amoureuse, et quelquefois même par un silence prolongé entre les phrases du chant.

La métrique des Védas, toute compliquée qu'elle est, diffère peu dans ses éléments de la prosodie des Grecs et des Latins. La nature des choses reprend partout ses droits. L'ïambe et le trochée y dominent; mais il faut y ajouter la numération des syllabes. Il y a des mètres qui ont quarante-quatre, soixante, jusqu'à quatre-vingt-quatre syllabes. Il est évident que le chant n'a pas été plus assujetti à la quantité prosodique chez les Hindous qu'il ne l'a été chez les Latins, et que l'accent et la césure eurent le pas sur les brèves et les longues. Les prêtres récitants, appelés *hotars*, pouvaient observer la quantité prosodique; mais les prêtres chanteurs, au contraire, les *oudgâtars*, non seulement s'affranchissaient de cette sujétion, mais encore brodaient le chant des hymnes des Védas.

Les mètres de la poésie épique sont formés de fractions binaires ou ternaires, et aussi de fractions composées, c'est-à-dire binaires et ternaires successivement. Iambes, trochées, anapestes, choriambes, pyrrhiques, dactyles, tous ces pieds s'y trouvent, mais avec une irrégularité dans leur emploi qui fait ressembler ces mètres à une phrase en prose qui serait déclamée avec la quantité prosodique de chaque syllabe.

Tel est, par exemple, le mètre *cardoûlavikridita*, formé de quatre membres de dix-neuf syllabes, n'offrant qu'un repos à la douzième, en tout soixante-seize syllabes.

Il y a cependant des mètres épiques réguliers : tel est le mètre *jaladharamala*, dont chaque membre est composé ainsi :

C'est surtout dans le *Rig-Véda* que le rythme ïambique domine. Il en

résulte que beaucoup de lignes ou *pâdas* ont huit syllabes, comme cela a lieu pour nos hymnes en vers ïambiques dimètres.

Il y a sept sortes de mètres védiques. En voici la description :

1° Le *gayatri*, trois lignes de huit syllabes ;

2° Le *ouchnih*, deux lignes de huit syllabes et une de douze ;

3° L'*anouchtoubh*, quatre lignes de huit syllabes ;

4° Le *brihatî*, deux lignes de huit syllabes, une troisième de douze, une quatrième de huit ;

5° Le *pankti*, cinq lignes de huit syllabes ;

6° Le *trichtoubh*, quatre lignes de onze syllabes ;

7° Le *jagati*, quatre lignes de douze syllabes.

De sorte qu'en dehors du mètre formé de huit syllabes, on ne rencontre que les mètres hendécasyllabiques et dodécasyllabiques.

Prenons l'*anouchtoubh* pour exemple :



Comme chez tous les peuples, les sons musicaux ont été primitivement désignés dans l'Inde par quelques caractères de l'alphabet.

Les sept notes de la gamme portaient les noms des sept caractères sanscrits suivants :

स	ऋ	ग	म	प	ध	नि	स
sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
la	*si*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

Il n'est nullement prouvé, comme l'a affirmé Fétis, que cette échelle commence par *la ;* d'autres auteurs lui donnent l'*ut* pour son initial. Des signes analogues à celui qu'on peut remarquer sur le *la* aigu indiquaient les notes à l'octave.

Le *Râgavibodha* de Sòma, d'après lequel William Jones a publié des renseignements sur l'ancienne musique des Hindous, est perdu.

Les diverses espèces de durée des sons, à peu de chose près, sont les mêmes que dans notre musique. Les noms que ces valeurs portent et leur classement ne changent rien au fond des choses, parce que ces divisions du temps sont naturelles.

L'unité du temps, qui chez nous est la *ronde*, s'appelle *tcharouna*. Voici d'ailleurs le tableau des signes de durée des sons, leurs noms et leur effet comparé avec nos valeurs.

Noms.	Signes.	Valeur.
Tcharouna.	S	Ronde. 𝅝
Tchokila-tal.	ı	Blanche. 𝅗𝅥
Ektali.	o	Noire. 𝅘𝅥
Tchaltza.	ɒ	Brève. 𝅘𝅥𝅮

Des épisèmes et divers signes expriment les divisions ternaires du temps. S̈ signifie une ronde pointée, ou trois blanches.

A l'aide de ces valeurs, les Hindous ont composé des formules rythmiques auxquelles ils ont donné des noms ; par exemple, une combinaison formée de deux blanches, ıı, 𝅗𝅥𝅗𝅥, s'appelle *icht;* celle formée de quatre noires, oooo, 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥, *carna ;* celle formée d'une blanche et d'une noire, ıo, 𝅗𝅥 𝅘𝅥, *sankh;* celle formée de deux mesures d'une ronde et d'une blanche, puis d'une ronde pointée, SıSıS', 𝅝𝅗𝅥𝅝𝅗𝅥𝅝·, s'appelait *iesrie.*

On ne connaît que deux fragments de la musique ancienne des Hindous. Ce sont des fac-similés de deux airs notés dans le manuscrit du *Râgavibodha* de Sòma, perdu depuis. William Jones en a donné une traduction invraisemblable, à laquelle Fétis a proposé d'en substituer une autre, qui ne me paraît pas plus satisfaisante.

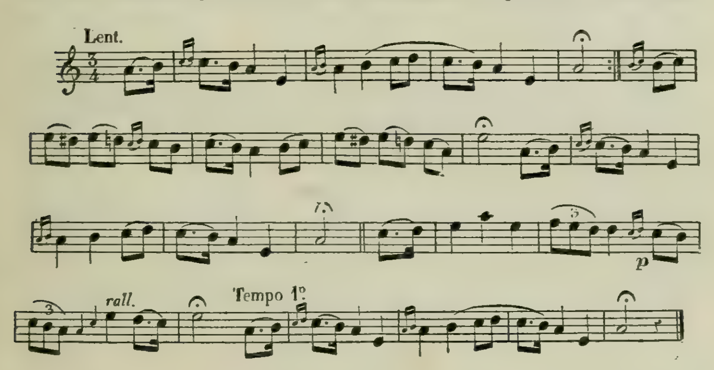
D'ailleurs, puisque les Pandits et les brahmanes du Népaul ou du Cachemire n'ont pu fournir aux savants de l'Académie de Calcutta aucune notion sur les modes désignés en tête des chants du *Jayavéda* et du *Gitagovinda*, qui sont leurs chants nationaux, comment peut-on prétendre les traduire dans notre notation moderne? La seule méthode à suivre consisterait à rechercher les airs traditionnels et à faire une étude comparative avec ces anciens documents, les seuls qui soient parvenus jusqu'à nous, et encore de seconde main, puisqu'on n'en a que la copie, l'original étant perdu.

Il ne reste dans l'Inde, depuis des siècles, aucun système de notation écrite.

On a voulu faire entre les *râgas* et les *râginies* une distinction subtile, en prétendant que les mélodies désignées par le premier nom appartenaient à des modes où les notes étaient altérées, tandis que les autres avaient été composées sur des gammes incomplètes.

Je ferai remarquer d'abord que, les monuments de l'ancienne musique faisant défaut, la démonstration de cette théorie n'a pas eu lieu ; qu'ensuite l'absence d'une ou même de deux notes dans une *râginie* n'implique nullement une lacune dans la composition de l'échelle diatonique ou chromatique ; dans notre musique moderne, un compositeur n'est pas tenu à employer toutes les notes de la gamme pour écrire une mélodie. Il y a de fréquents exemples d'airs connus et populaires où telle note ne se rencontre pas. La célèbre romance de la *Rose*, *The last rose of summer*, est dans ce cas, ainsi que je l'ai déjà fait observer.

Bird et de Horn ont publié une *râginie* qu'ils ont crue ancienne. Le *sol*, il est vrai, ne s'y trouve pas ; mais la tonalité de *la* mineur domine tellement dans cette mélodie, que le *sol* ♯ est sous-entendu en plus de dix endroits.



L'opinion qu'on peut se faire sur la valeur de la musique exécutée de nos jours chez les Hindous, dépend beaucoup du caractère et des aptitudes des voyageurs, et l'on doit aussi tenir compte de l'objet qu'ils se proposent. Des littérateurs pourvus de quelque imagination subissent volontiers l'influence des lieux, du climat, des impressions pittoresques. Ils prennent aisément l'étrangeté, la fantaisie bizarre et déréglée, l'incohérence, la passion sauvage et même la sensualité poussée jusqu'à l'abrutissement, pour des éléments pleins d'intérêt et de charme poétique.

Comment n'en serait-il pas ainsi à des milliers de lieues de leur foyer, lorsque, dans le domaine des arts en Europe, ce qu'on appelle la couleur

locale l'emporte trop souvent sur la perfection de la forme, sur l'idée, sur le goût. D'autres voyageurs, plus calmes, examinent les choses en elles-mêmes et trouvent que les chants des bayadères sont monotones, nasillards, dénués de grâce et de charme; que les musiciens, loin de faire preuve de cette finesse, de cette délicatesse de l'ouïe qu'on voudrait leur attribuer, et qui leur ferait renchérir sur nos intervalles chromatiques, au point de leur ajouter des intervalles plus subtils, tels que des tiers et des quarts de ton, que ces musiciens hindous, au contraire, pratiquent une tolérance incroyable à l'égard des dissonances et des discordances.

Les exceptions sont rares. William Bird a signalé un chanteur habile, Dillsock, et une chanteuse agréable, Chanam. On cite aussi un fameux joueur de *vina*, nommé Jiwan Chah, qui n'était peut-être pas Indien, mais probablement Russe ou Tartare.

Les mélodies chantées par ces artistes ne paraissent pas avoir la même provenance que les chants populaires, tels que les *touppahs*, les *rektahs*, les *terânas*. Ceux-ci ont une tonalité incertaine et l'effet rythmique y domine; celles-là affectent des intonations mélodieuses et offrent plus d'unité dans la composition.

De même que nous avons plusieurs genres de compositions vocales, la cantate, l'hymne, le cantique, l'air, la cavatine, le nocturne, la mélodie, la romance, la chanson, la chansonnette, la ronde, etc., les Hindous ont le *dhourpad* et le *kourka*, hymnes guerriers; le *hoti*, cantique en l'honneur de Crichna; le *bichnoupoud*, cantique du soir; les *stouti*, cantates officielles; le *kheal*, chant d'amour; le *sohla*, chant nuptial; les *thoumries*, chansons nationales; le *zikri*, sorte de romance sententieuse; le *palma*, chant de berceuse; le *dadra* et le *noukta*, chansons érotiques.

Tant il est vrai que l'humanité a, sous toutes les latitudes, mêmes aspirations, mêmes sentiments, mêmes besoins, mêmes passions, que la parole seule ne suffit pas pour les manifester, et que l'intonation et le rythme concourent à leur expression.

Les airs anciens de l'Inde ont presque tous disparu et sont oubliés. Il n'en reste que des fragments altérés dans la mémoire des habitants. La fréquence des relations avec les Européens a modifié les habitudes de leur oreille et leur a fait, peu à peu, adopter nos successions diatoniques et les mesures isochrones de la musique moderne.

William Jones, le savant président de l'Académie de Calcutta, a reconnu l'impossibilité d'établir la date des chants hindous, même celle des hymnes sacrés chantés dans les pagodes.

Ce ne peut être que par un effort d'imagination, assez puéril à mon sens,

et où l'hypothèse tient lieu de preuves, que d'autres érudits ont rattaché ces hymnes aux anciennes tonalités ou modes primitifs, plus ou moins clairement définis dans les traités théoriques, et encore moins clairement interprétés par les sanscritistes.

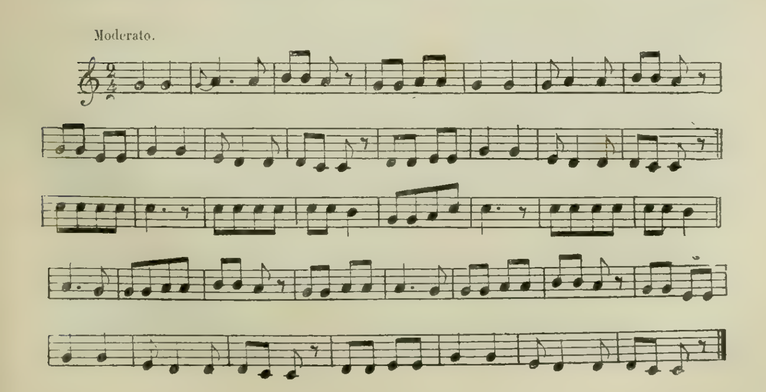
Ce qu'il y a de certain, c'est que les mélodies hindoues appartiennent absolument à l'ordre musical diatonique ; quelque bizarre que soit la succession des intervalles, elle n'offre aux oreilles des Européens aucun vestige de la division de la gamme en vingt-deux parties; si une des sept notes ne se trouve pas dans certains airs, il ne faut pas en conclure que cette suppression soit obligatoire et systématique, puisque la même particularité se remarque dans plusieurs mélodies italiennes, françaises, irlandaises et allemandes; les chants sacrés ressemblent beaucoup à des formules de notre mélopée religieuse, du plain-chant, essentiellement diatonique depuis sa plus haute antiquité hébraïque.

Il ne serait même pas téméraire de penser que ces races asiatiques pourraient avoir reçu de nous, à une époque plus récente qu'on ne le suppose, des notions musicales, une culture de l'oreille et des formules mélodiques, qu'elles n'auraient pas inventées d'elles-mêmes.

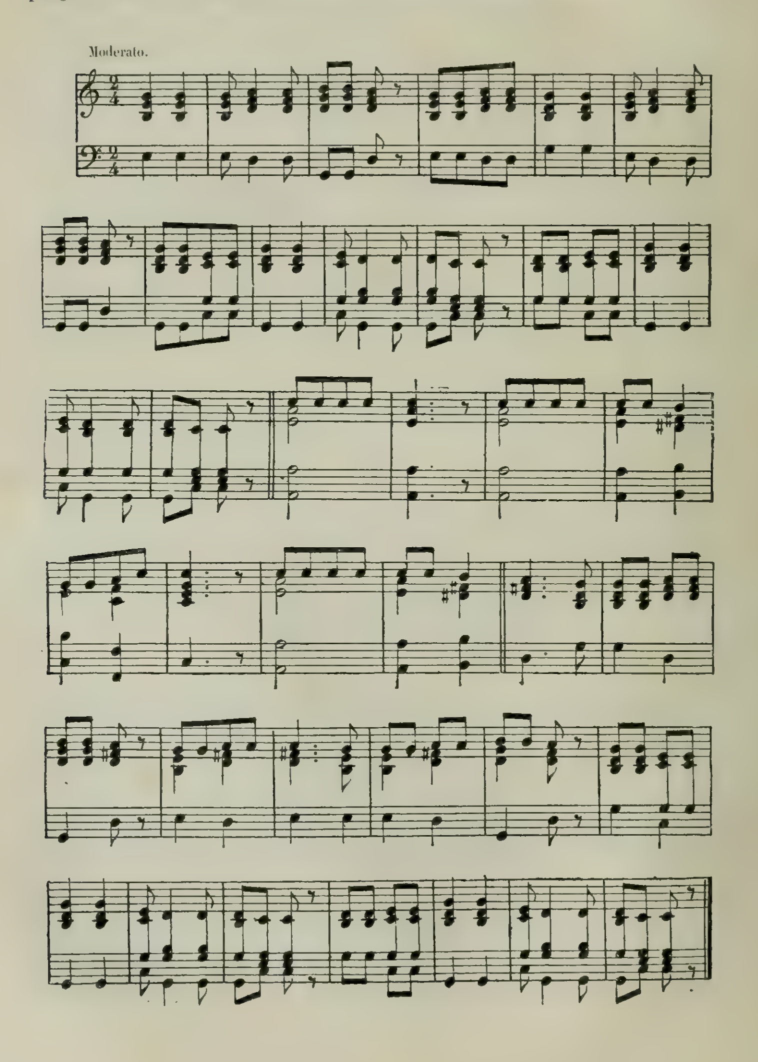
A l'appui de mon opinion, je cite un des chants qui passe pour très ancien, celui d'un hymne du matin, tiré du recueil publié à Bénarès par John Parsons, en 1861, sous ce titre : *The Hindustani choral Book, or Swar Sangrah : containing the times to those hymns in the Git Sangrah, which are in native metres.*

Je ferai remarquer que la liturgie hindoue a, comme la liturgie romaine, des hymnes pour les différents temps de l'année et pour les heures du jour.

Voici le chant de cet hymne du matin :



Maintenant, pour faire mieux saisir les rapports de cette mélodie avec la tonalité dite grégorienne et, à proprement parler, hébraïque, dorienne, lydienne et phrygienne, je vais la traiter harmoniquement comme si c'était un thème de plain-chant, et le lecteur musicien reconnaîtra les mêmes progressions, les mêmes cadences et, partant, la même origine.



Les chansons hindoues ont un caractère original sans doute, mais seulement quant au rythme : car la mélodie en est insupportable pour nos oreilles européennes, à cause de sa monotonie, à moins toutefois que l'imagination du voyageur poète n'y supplée, ce qui arrive souvent sous l'influence du climat, en présence de l'étrangeté des mœurs, par l'effet du spectacle qu'on a sous les yeux.

Le rektahs, les touppahs et les terânas ont remplacé les antiques râgas et les râginies, dont il ne reste plus de traces appréciables.

John Parsons en a noté plusieurs, entre autres ce chant, qui ne manquerait pas de charme si le *sol* naturel ne le déparait pas. Qu'on chante le *sol* ♯, et la mélodie, se trouvant en *fa* ♯ mineur, devient assez agréable. A quoi attribuer cette anomalie qui paraît violenter la nature des choses et un sentiment mélodique universel? Les savants qui nous transmettent ces airs ont-ils bien noté eux-mêmes ce qu'ils entendaient? les instruments sur lesquels les Hindous jouaient ces airs en leur présence étaient-ils bien accordés, et les chanteurs avaient-ils la voix juste?



INSTRUMENTS DES HINDOUS

Instruments à cordes. — Doit-on attribuer aux Hindous l'invention de l'archet? Assurément ce serait là un titre à la reconnaissance de tous les virtuoses du violon et du violoncelle, de tous les amateurs de la musique de chambre, de tous ceux qui jouissent si intimement de la beauté des quatuors d'instruments à cordes de Haydn, des quintettes de Boccherini, des trios de Mendelssohn. Mais il faudrait pour maintenir cette affirmation pouvoir en prouver l'évidence, et cela est-il possible lorsque la chronologie hindoue nous est si peu connue? « L'antiquité des instruments de musique de l'Inde, dit Fétis, paraît avoir précédé les temps historiques. » Cela est bientôt dit, mais cette précession peut aussi bien s'appliquer à des instruments en usage dans d'autres contrées.

Comme partout ailleurs, les instruments sont divisés en trois familles

distinctes d'après leur nature et leurs effets. Sous la dénomination de *toût*, les Hindous comprennent les instruments à cordes; sous celle de *sanghour*, les instruments à vent; ils désignent sous le nom de *bitout* les instruments à percussion, à peau tendue, et sous celui de *ghouza*, les instruments à percussion doubles, tels que les cymbales, les castagnettes et les petits tambours.

La *vina*, le plus original des instruments connus, appartient à l'Inde. Son origine est attribuée à Naredà, fils de Brahma et de Saraswâti, qui l'aurait formée d'une écaille de tortue. Mais c'est là un emprunt fait à la tradition hellénique, relative à la construction de la première lyre, faite par Mercure, à l'aide d'une écaille de tortue. La vina, telle que nous la connaissons, ne peut faire supposer l'emploi d'une écaille de tortue, à



Indien jouant de la vina.

moins que l'écaille n'ait primitivement remplacé la courge, dont la cavité sonore donne à la corde pincée un timbre spécial.

Dans le *Râgavibodha*, Sòma a décrit les divers spécimens de la famille des *vinas* et la manière de les jouer.

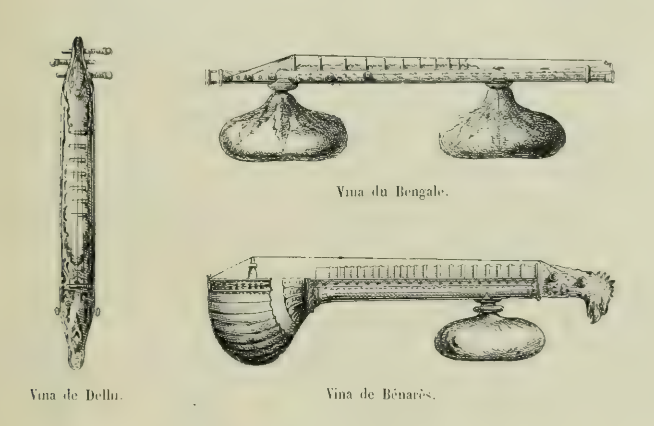
Le corps de la vina est un bambou long de plus d'un mètre et ayant dix centimètres de diamètre, sur lequel sont tendues sept cordes : deux sont en acier, cinq en laiton; à chaque extrémité est attachée une large gourde.

Le musicien qui joue de cet instrument est assis à l'orientale. Il tient la vina de telle façon que la gourde supérieure passe sur son épaule gauche, et l'inférieure sous son bras droit.

Quoique l'accord de cet instrument si ancien soit diatonique et que six de ces cordes donnent les sons de notre accord parfait majeur, les Hindous n'en ont tiré que des effets mélodiques, peu sensibles qu'ils sont à l'harmonie des sons simultanés.

Les chevalets près desquels le musicien appuie les doigts pour fixer les intonations sont mobiles, et c'est à l'aide de la cire molle qu'on les place et qu'on les déplace sur le manche. D'autres cordes sont en dehors du manche et sont pincées à vide. Ce déplacement des chevalets permet de transposer la série des intonations selon le mode du morceau, son étendue, et aussi selon les facultés du chanteur.

Il y a plusieurs espèces de vinas : celle du Bengale a sept cordes ; celle de



Vina du Bengale.

Vina de Delhi.

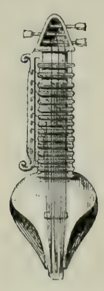
Vina de Bénarès.

Delhi n'en a que trois et n'a pas de gourdes attachées au bambou ; celle de Bénarès, appelée aussi *vin* et *bin*, a reçu de grands perfectionnements. Une des gourdes est remplacée par une caisse sonore formée de côtes assemblées ; les chevalets sont fixes et forment une échelle chromatique. Cet instrument a onze cordes et se termine par une volute ornée d'une tête sculptée avec soin. Sur les onze cordes, il y en a six qui ne se pincent pas, mais qui résonnent harmoniquement avec les sons congénères, comme dans la viole d'amour et dans le baryton.

Une autre variété de la vina est le *toumourah*, qui est monté de treize cordes ; trois seulement sont tendues d'un bout à l'autre de l'instrument ; les autres, fixées à des boutons le long du manche, résonnent harmoniquement à l'unisson du son produit par les autres, dont l'intonation est mo-

difiée à l'aide de dix-huit cases sur lesquelles l'artiste appuie le doigt. Le toumourah, dont l'étendue embrasse une échelle chromatique de deux octaves, est en usage à Delhi.

Le *tanbourah* de l'Inde diffère peu de ceux de la Perse, de l'Égypte et même de la Chine. Il est formé d'un cercle en bois de courbari, recouvert des deux côtés de peau de serpent boa ; un long manche en bois d'acajou est fixé à cette boîte sonore, qui est de forme ovale. Trois cordes sont attachées à des chevilles autour desquelles elles s'enroulent dans l'intérieur de la volute, percée d'une ouverture. La caisse en bois est quelquefois remplacée par une courge couverte d'une feuille de bois très mince servant de table d'harmonie. On trouve des tanbourahs à quatre cordes. La note *la* est presque dans tous les instruments anciens et orientaux le point de départ de l'accord, et ce fait est des plus importants ; car il établit la priorité de la gamme diatonique naturelle sur les autres intonations, et prouve aussi ses rapports plus directs avec l'étendue de la voix humaine.



Toumourah.

Dans les tanbourahs, un sillet mobile glissant sous les cordes permet de transposer l'instrument. Les cordes, qui sont en laiton et en acier, sont pincées avec un plectre.

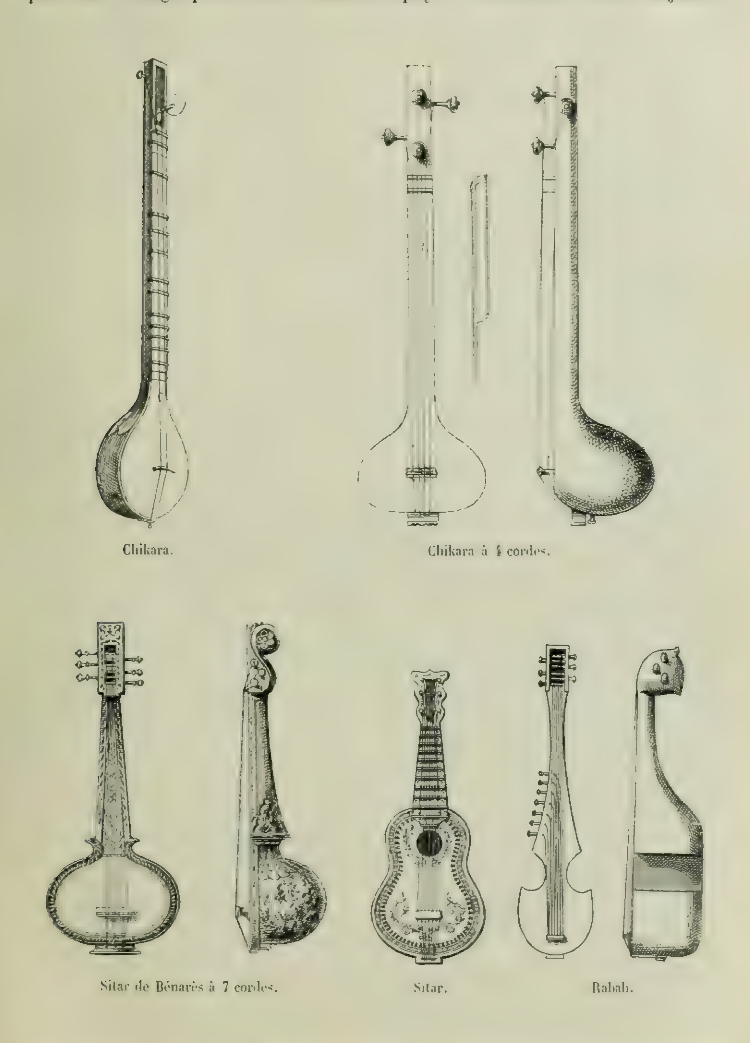
La *chikara*, ou guitare indienne, est un instrument d'une facture soignée et élégante même ; les touches sont en argent ou en cuivre ; elles peuvent glisser sur le manche et modifier ainsi les intervalles selon le mode du morceau. Le tire-cordes et le manche sont ornés de petites sculptures en ivoire.

La chikara de Madras se joue avec l'archet ; elle a quatre cordes.

Le *sitar* ressemble beaucoup à la guitare européenne ; on en attribue l'invention à Oumir Khosro, de Delhi, lequel vivait au quinzième siècle : ce qui prouve que le sitar est tout simplement une imitation de nos violes ou des guitares italiennes de cette époque, dont quelque voyageur a donné l'idée. Il est répandu dans les provinces de Delhi, de Bénarès, et dans tout le Bengale. Il est monté de trois à sept cordes en acier, et l'on compte sur le manche de treize à dix-sept cases ; plusieurs de ces instruments sont chargés d'ornements d'une finesse remarquable.

Le *rabab* ou *roubab*, comme le rebab des Persans, me paraît avoir été aussi importé en Orient, à l'époque des croisades, par quelque trouvère égaré, prisonnier peut-être, ou simplement par un de ces hasards dont l'historien se rend facilement compte. Ce qui prouverait que ma thèse

n'est pas paradoxale, c'est que la forme du rabab indien n'est pas en rapport avec l'usage qu'on en a fait dans ce pays ; l'instrument devrait se jouer



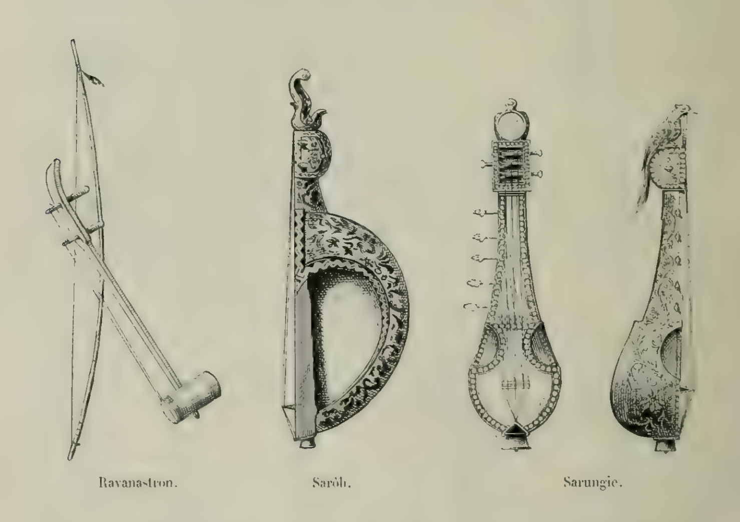
Chikara. Chikara à 4 cordes.

Sitar de Bénarès à 7 cordes. Sitar. Rabab.

avec l'archet, puisqu'il a des échancrures de chaque côté ; cependant on en pince les cordes avec un plectre de corne.

La tête du rabab est percée de six chevilles qui tendent autant de cordes de boyau et, au-dessous, sept autres chevilles servent à tendre des cordes métalliques qui résonnent sous l'influence des cordes de boyau.

Ainsi que je l'ai dit plus haut, on fait généralement honneur aux Hindous de l'invention des instruments à archet. Il s'agit d'une viole si rudimentaire qu'on ne peut la considérer comme la mère de la famille des instruments à cordes. On voit ici la figure de cet instrument très curieux. La caisse d'harmonie est une petite boîte cylindrique recouverte d'une peau de gazelle ou de boa. Deux cordes de boyau de gazelle sont mises en vibration avec un archet de bambou tendu par des crins ou par une tresse de jonc.



Ravanastron. Sarôh. Sarungie.

C'est le *ravanastron* des Hindous qui, avec l'*omerti* et la *kemângeh* des Arabes, aurait, dit-on, inauguré le règne de l'archet.

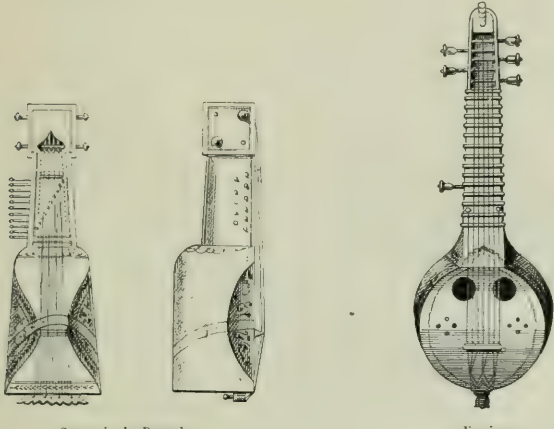
Il tire son nom de Ravana, roi de l'île de Ceylan, qui l'aurait inventé il y a, dit-on, cinq mille ans. Selon ses diverses formes, il s'appelle aussi *ouri*, *omerti*, *sarôh*, *sarungie* ou *saringie*. Mais sous ce dernier nom on désigne maintenant une sorte de viole d'amour dont la caisse sonore est volumineuse, qui a quatre cordes dans toute sa longueur, et onze cordes métalliques passant sous le chevalet et résonnant harmoniquement.

Le *kunjerry* est aussi un instrument à archet du même genre.



Musique militaire hindoue escortant l'étendard royal dans le grand Sowari, à Baroda.

Le ravanastron, dans sa forme primitive, est joué encore de nos jours par les moines bouddhistes qui vont mendier devant les habitations.



Sarungie du Bengale. Kunjerry.

Instruments à vent. — Ils se divisent, comme partout ailleurs, en flûtes à bec et à anche, en musettes, en cors et trompettes.

Les flûtes à bec, sortes de flageolets percés de sept à huit trous, s'appellent *bansoulie*, *bilancoyel*, *algosah*. Les sons qu'elles produisent appartiennent à la gamme diatonique.

La flûte à anche répond à notre hautbois. A l'origine elle n'était percée d'aucun trou, et naturellement ne donnait qu'un son ; on se sert encore de ce tube sonore, appelé *otou*, pour accompagner la danse des bayadères. C'est une note pédale que le musicien souffle indéfiniment, tandis qu'il marque la mesure sur un petit tambour.

Le *nagarassan* est un hautbois à quatre trous de petite dimension.



Bilancoyel. Otou (hautbois). Moska (chalumeau).

Le plus perfectionné de ces instruments à souffle est la *sounnagie*, qui a dix trous.

Un autre encore, qui n'a pas moins de quarante-cinq centimètres, percé de sept trous, s'appelle *moska*. Il correspond à l'ancien chalumeau.



Charmeurs de serpents jouant du magondi.

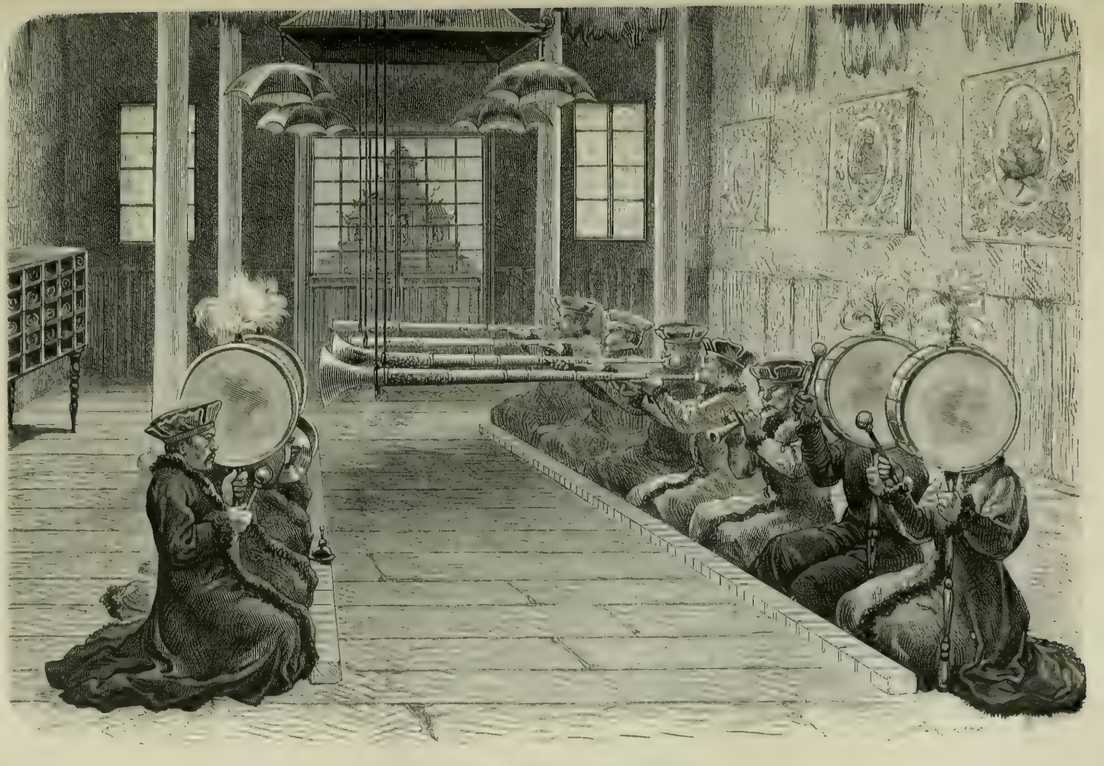
Les *tourti* ou *zitty* sont, comme nos musettes, formées d'une outre garnie de deux tuyaux, dont l'un sert à faire pénétrer l'air, et l'autre, percé de quatre à sept trous, produit les intonations.



Magondi.

La musette dont se servent les jongleurs indiens pour apprivoiser les serpents s'appelle *magondi*. L'outre est remplacée par une courge.

La trompette la plus singulière de l'Inde est la *ramsinga*. Elle est en cuivre, longue de deux mètres, et donne un son très grave. On s'en sert

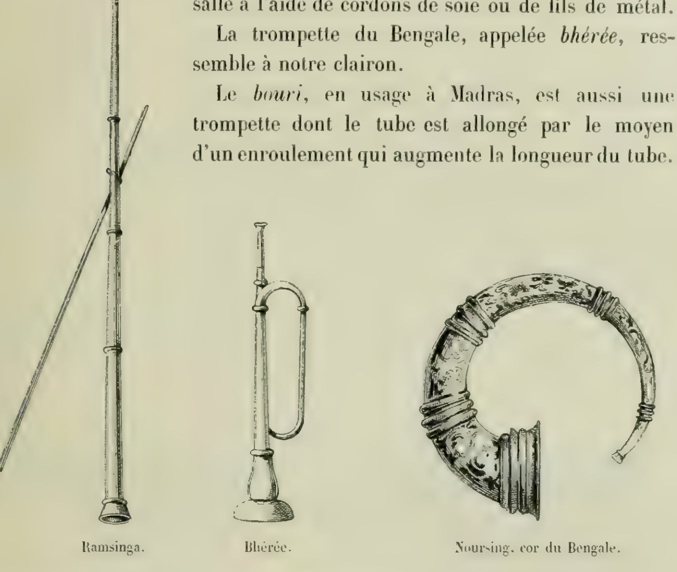


Joueurs de ramsinga dans une cérémonie funèbre.

dans les cérémonies funèbres. Le musicien la porte de la main gauche, et à l'aide d'un long bâton la maintient en équilibre. Les pavillons de ces trompettes sont aussi suspendus au plafond de la salle à l'aide de cordons de soie ou de fils de métal.

La trompette du Bengale, appelée *bhérée*, ressemble à notre clairon.

Le *bouri*, en usage à Madras, est aussi une trompette dont le tube est allongé par le moyen d'un enroulement qui augmente la longueur du tube.



Ramsinga. Bhérée. Noursing, cor du Bengale.

Le grand cor du Bengale, nommé *noursing*, se distingue par une riche ornementation.

Ces cors et ces trompettes n'ont pas de corps de rechange et, par conséquent, ne se transposent pas ; ils donnent les sons que produisent invariablement les tubes de même longueur et de même diamètre, c'est-à-dire :

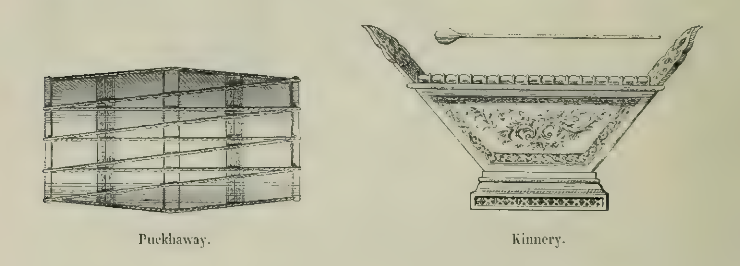


Instruments à percussion. — Il est à remarquer que le sentiment de la mesure se manifeste avec d'autant plus de force que celui de l'intonation est moins développé. Dans notre musique européenne, les combinaisons de durée des sons n'ont pas besoin, pour être comprises et exécutées par un orchestre nombreux, de l'adjonction de cymbales, de crotales et de tam tams.

Il ne faut donc pas s'étonner de voir les Hindous, les Chinois et les peuples de l'extrême Orient posséder des instruments à percussion variés et ingénieusement combinés. Leur attention se portant principalement sur le rythme, il était naturel qu'ils le marquassent de diverses manières. Leur génie inventif s'y est donné carrière. Tantôt ce sont des tambours sur lesquels sont tendues des peaux de veau à l'aide de cordes, comme le *puckhaway*, ou le *naguar*, timbale fixe qu'on frappe avec des baguettes; tantôt ce sont des tambourins appelés *khunirse;* il y a encore la *durunda*, l'*odinccou*, le *koucine*, le *matalan* ou petit tambour attaché à la ceinture, et qu'on frappe avec les doigts. Le *gong* ou *kansi* est l'instrument sacré et officiel ; sa puissante sonorité rappelle au peuple le culte de Brahma et lui inspire le respect de l'autorité.

Les clochettes en bronze ont des formes variées.

Les cymbales sont d'un usage fréquent. On les appelle *talan* ou *kintal*, selon leur diamètre. Lorsque leurs plateaux sont petits et attachés par une



Puckhaway. Kinnery.

cordelette, ce sont des crotales, dont les musiciens se servent pour accompagner les danses des bayadères, qui, elles-mêmes, heurtent l'une contre l'autre des castagnettes en bambou.

Ces instruments se retrouvent partout en Orient, depuis l'Arabie et l'Égypte jusqu'à Batavia, Madras et Delhi. Mais l'instrument sonore que les Hindous ont le plus perfectionné est le *kinnery*. Sur une caisse en bois de fer, souvent couverte d'ornements sculptés ou peints avec délicatesse, sont étendues quinze, seize ou dix-sept lames métalliques ou végétales, accordées diatoniquement. Les lames métalliques, dans lesquelles entre un peu d'argent, rendent un beau son. L'étendue en est ordinairement de deux octaves et deux notes. On frappe ces lames avec des baguettes terminées par une boule de métal, de bois ou d'ivoire, qu'on entoure de laine lorsqu'on veut rendre les sons doux.

Nous avons en Europe des diminutifs variés du *kinnery :* c'est l'harmonica, le carillon, le *glockenspiel*, dont Mozart a tiré un effet si charmant dans son opéra de la *Flûte enchantée*.

MUSICIENS, CHANTEURS, DANSE, DRAMES.

Les rajahs entretiennent à leur cour une troupe de musiciens et de danseuses, et, au temps de leur prospérité, un musicien poète, appelé *vétalika*, était attaché à leur personne. Il chantait en vers les diverses occupations du roi à chaque heure du jour.

On peut dire qu'il y a dans l'Inde trois classes de musiciens et de danseuses. La première comprend les personnes attachées aux pagodes ; la seconde, les artistes de la cour des rajahs ; la troisième se compose des bayadères du dernier rang, almées peu poétiques ; ce sont des *naugth-girls*, pour les appeler du nom qui leur convient.

Dans les pagodes, la musique et la danse sont à l'état d'institution sacrée. Comme chacune d'elles est dédiée à l'une des innombrables divinités brahmaniques, il en résulte une grande diversité de rites et de cérémonies. Généralement chaque pagode entretient des chanteurs, des joueurs de nagassaran, de bilancoyel, de tourti, de tambour matalan, et une dizaine de *devadhàzis*, jeunes filles vouées jusqu'à l'âge de vingt ans aux offices liturgiques ; *devadhàzis* signifie *épouses des dieux*. On leur enseigne sérieusement les plus minutieux détails d'une superstition raffinée et sensuelle. Elles apprennent le chant et la danse, car il n'y a pas de solennité religieuse sans le mélange de ces deux arts. Après le temps révolu de leur engagement, elles reprennent leur liberté et exercent leurs talents dans les réunions profanes où elles sont invitées. Beaucoup d'entre elles font commerce de leur beauté. Mais ce qui peut servir à pénétrer le véritable mobile de la hiérocratie hindoue en instituant ce collège de pseudo-vestales, c'est qu'un certain nombre de devadhàzis ont été toutes jeunes livrées aux prêtres à titre d'épouses des dieux, qu'elles deviennent leurs concubines et donnent le jour à des enfants qui, dès leur naissance, appartiennent à la pagode et deviennent à leur tour des musiciens instrumentistes ou des chanteurs. Toute cette troupe, hommes et femmes, est tenue sans cesse en éveil par l'obligation d'assister deux fois par jour aux offices religieux, de prendre part aux fêtes et aux nombreuses processions. Le seul dédommagement qui leur soit offert est la faculté d'aller exercer leurs talents chez de riches particuliers, qui les payent.

Le chef de la musique et de la danse s'appelle *natouza*. Il excite le zèle de ses artistes par des gestes multipliés, par des contorsions fébriles.

Un autre chef, appelé le *chelembikharem*, marque la mesure en frappant sur de petites cymbales.

La liturgie hindoue embrasse tous les objets créés. Agni et Indra sont les divinités titulaires du feu et de l'air, et les Apsaras, divinités inférieures représentant les étoiles, forment ce qu'on pourrait appeler *la danse des astres*. D'après les hymnes du *Rig-Véda*, c'est par centaines de millions que l'on compte les Apsaras.

Les danses sacrées sont appropriées au caractère et à l'histoire de chacune des divinités, et c'est dans de volumineux rituels que les prêtres vont chercher les traditions du cérémonial. Aussi la danse est-elle surtout expressive ; l'action, la pensée, la passion sont *mimées* à l'aide des gestes, des attitudes, des mouvements du corps, de la tête et des mains, comme aussi par le jeu de la physionomie. On comprend alors ce que peut être la danse des devàdhazis pendant les fêtes de Crichna, bacchanales indiennes qui durent trois nuits consécutives. Toutes les phases de l'amour physique sont exprimées dans ce langage passionné, sorte de poème plastique dont la mise en scène religieuse semble autoriser les licences. Dans les fêtes qui accompagnent les mariages, les musiciens et les bayadères donnent aux épithalames le même caractère de sensualité en accompagnant les nouveaux époux jusqu'à leur demeure.

Nul doute que les souverains de l'Inde n'aient fait représenter des ouvrages dramatiques par leurs troupes de musiciens et de danseuses. Wilson a traduit du sanscrit plusieurs pièces du théâtre indien, qu'il veut bien appeler des chefs-d'œuvre, opinion qui ne saurait être partagée par beaucoup de personnes.

L'originalité de ces drames ne me paraît même pas à l'abri de toute critique, car Wilson ne croit pas à leur haute antiquité. Le plus ancien daterait du commencement de notre ère, d'autres auraient été composés au douzième siècle. Voici les noms des différents genres auxquels appartiennent les ouvrages dramatiques ou lyriques :

Le *bhana*, un monologue en un acte avec musique au commencement et à la fin ; tel que la pièce intitulée *Saràda tilaka*.

Le *nàtyasâraka*, pièce composée de chant et de danse, dont le caractère est le plaisir amoureux ; tels sont le *Narmavati* et le *Vilâsavati*.

Le *prasthâna*, pièce en deux actes avec chant et danse, dont les personnages appartiennent à une classe vulgaire ; tel est le *Sringâra tilaka*.

Troupe de musiciens et de danseuses dans l'Inde.

L'*outtathya*, dialogue avec chant.

Le *dêvi mahâdevam*, autre genre analogue.

Le *srigaditam*, pièce en un acte, mêlée de chant, dans laquelle la déesse de la Fortune, Sri, joue le rôle principal.

L'*hallisâ*, opéra-ballet en un acte, uniquement formé de chant et de danse; tel est le *Kâlirêvataka*.

On cite encore un grand ouvrage en cinq actes, intitulé *Virama et Ourvasi, le Héros et la Nymphe*, attribué au poète Calidasa, l'auteur de *Sacountala*. La conception de cette pièce tient plus des *Métamorphoses* d'Ovide que du *Mahabarâtha*. Le roi de Pratisthâna, Pourouravas, est amoureux d'une apsara de la cour d'Indra, nommée Ourvasi. Celle-ci a été transformée en liane par la volonté du dieu. Le roi devient fou de douleur à cette nouvelle. Après diverses scènes de désespoir, auxquelles des chœurs chantés par les apsaras et des ritournelles d'instruments, je ne saurais dire des symphonies, font diversion, Pourouravas recouvre la raison et, faisant usage d'un talisman, fait rendre à sa maîtresse sa forme primitive de nymphe des eaux. Les apsaras, comme les *roussalkas* du Nord, interviennent poétiquement dans le drame; elles chantent un chœur où elles déplorent ainsi le malheur du roi : « Les cygnes qui couvrent le lac pleurent la perte d'un compagnon chéri et exhalent leur douleur en murmures harmonieux. » Un chœur invisible exprime en ces termes la folie de Pourouravas : « Le roi des éléphants erre maintenant, séparé de sa compagne; dans l'égarement de sa douleur, il vient se plaindre aux forêts de son malheureux sort. Guidé par le seul désespoir, il se perd au milieu de ces noirs bosquets; il repousse loin de lui ses riches ornements; il ne veut que des guirlandes de fleurs sauvages. » (Traduct. de M. Langlois, Paris, 1828.) Cette pièce n'est pas sans mérite, mais à quelle époque a-t-elle été composée? A-t-elle été inspirée seulement par le génie indigène, ou est-elle une imitation de la mythologie grecque?

On a conservé les noms de chanteurs habiles, mais que nous importe qu'ils se soient appelés Beijou, Rhannou, Doundhie, Bouksou, puisque leur méthode et leur style n'ont pas été transmis. La manière de chanter des Hindous les plus civilisés se ressent du caractère impressionnable de cette race. Les inflexions de la voix sont multipliées et passent de la plus grande douceur, voisine de la morbidesse, à des cris passionnés. A une mesure lente et traînante succède sans transition un rythme vif et précipité.

Dans les villes de l'Inde ouvertes aux influences de la civilisation européenne, la théorie et la pratique de la musique ont subi de notables chan-

gements. A Calcutta, par exemple, la solmisation a été rendue plus facile par l'adoption du système de division des sons par heptacordes, appelé *saptakas*, c'est-à-dire en réalité par octaves. Les instruments hindous n'embrassent en général que trois octaves; la plus basse se distingue par des points placés au-dessous des signes, et la plus haute par des points au-dessus.

Octave grave.	Octave du médium.	Octave aiguë.
सा̣ऋ̣गा̣म̣प̣ध̣नि̣	साऋगामपधनि	सां ऋं गां मं पं धं निं सां
sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.	sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.	sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni sa.

Je ne reviendrai pas sur la question des sroutis. Les musiciens de Calcutta ne semblent pas plus se préoccuper de ces intervalles que ceux de Paris ne se soucient des commas, des limmas et des apotomes. Les Hindous rendent leur gamme chromatique au moyen des *tîvras* ┌, qui haussent la note d'un demi-ton, et des *komalas* ∆, qui la baissent d'un demi-ton. La gamme chromatique est désignée sous le nom de *vikrita swaragrâma*.

Les noms d'instruments se sont multipliés à mesure que les progrès dans l'art de la facture ont amené la mise en œuvre de nouveaux procédés pour la production du son. On ne compte pas moins de dix-huit sortes de *vînâ* : la *mahatî-vînâ*, la *kacchapî-vînâ*, la *tritantrî-vînâ*, la *bhârata-vînâ*, la *prasâranî-vînâ*, etc.

Les instruments à vent ne sont pas devenus moins nombreux. Il y a plusieurs sortes de *sânaï* à anche double, du genre de nos hautbois; de flûtes droites et traversières, *sarala rançî*, *muralî*, etc.; de cors et trompettes, *çankha*, *gomukha* (bouche de vache), *çringa*, *rana-çringa*, *tûrî*, etc.; mais, malgré les efforts de quelques hommes intelligents et désireux de faire contribuer ces moyens perfectionnés matériellement au développement de l'art musical, le besoin de commotions nerveuses et d'impressions physiques, l'absence du sentiment élevé et complexe qu'on peut obtenir par la science des sons, rejettent constamment les Hindous dans l'ornière de la routine et de leurs sensations accoutumées. C'est pour cela que les instruments à percussion restent encore en majorité dans leur musique d'ensemble; ce sont les cymbales, les gongs, les clochettes, les castagnettes, les grelots, les anneaux de métal creux contenant des boules de plomb, des disques métalliques, des caisses en terre cuite, en bois, recouvertes de membranes, enfin des tambours de toute espèce. Un certain nombre d'instruments hindous font partie du musée instrumental du Conservatoire

royal de Bruxelles. Cette collection intéressante a été offerte au roi des Belges par le rajah Sourindro Mohun Tagore, président de l'École de musique du Bengale, à Calcutta[1].

INDO-CHINE, BIRMANS, SIAMOIS, MALAIS, PÉRUVIENS

Si nous pénétrons dans l'Indo-Chine, nous retrouvons les mêmes traditions musicales dans le Cambodge, la Cochinchine et le Tonkin que dans la Chine.



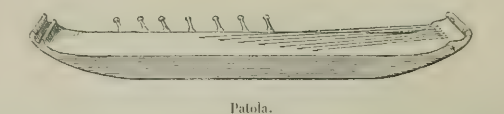
Musiciens du Cambodge.

Le bouddhisme étant la religion de l'empire birman, l'analogie des usages avec ceux de l'Inde est manifeste. La musique sacrée y est en honneur; des artistes musiciens sont attachés au service des temples. Il y a aussi des collèges de danseuses, des processions, des sacrifices surtout en l'honneur d'une des incarnations de Vichnou, du héros du poème *le Ramayana*.

1. *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles*, par Victor-Charles Mahillon. Gand, Annoot-Braeckman, 1880.

Parmi les instruments en usage chez les Birmans, je signalerai :

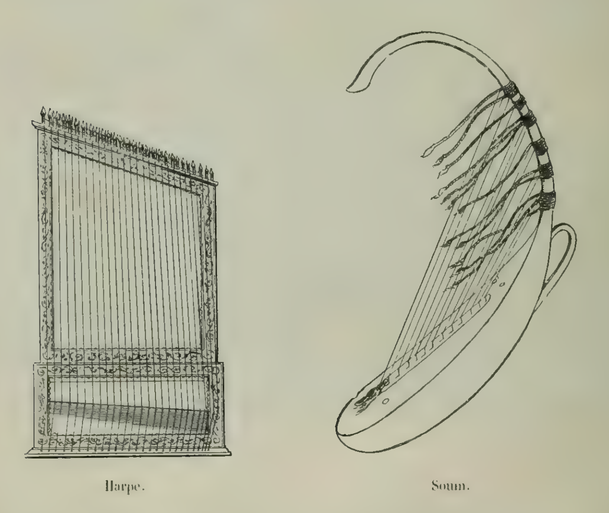
La *patola*, caisse sonore sur laquelle sont tendues sept cordes qui sont pincées avec le doigt ;



Patola.

Une harpe rectangulaire, sauf dans la partie supérieure, d'une forme très originale, d'un peu moins d'un mètre de haut, ayant vingt-cinq cordes ;

Une autre harpe appelée *soum*, dont la forme est très courbée ; les cordes sont métalliques et tendues à l'aide de cordons de coton.



Harpe. Soum.

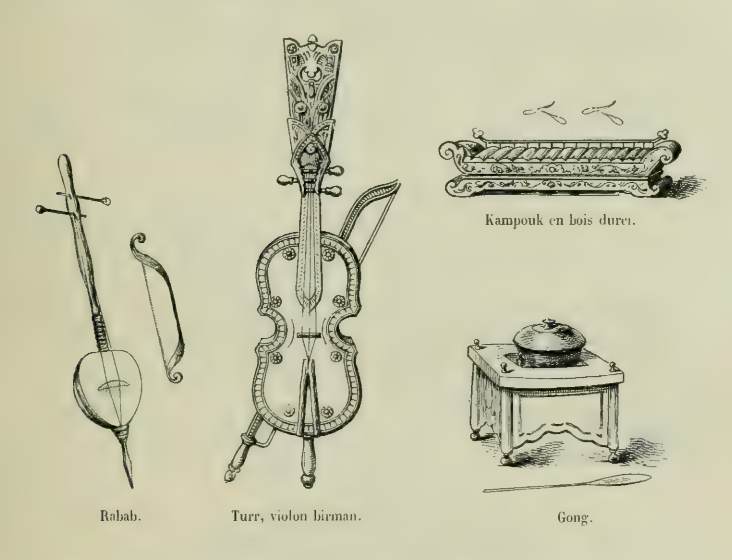
Le *rabab*, instrument à archet, est aussi employé chez les Birmans.

Les violons birmans, *burmese fiddle* (c'est le nom que les Anglais ont donné à ces instruments), sont ornés de sculptures et de peintures, de perles, de petits miroirs ; on les appelle dans le pays *turr* et *saroh*. La bizarrerie des contours et le mélange des cordes de boyau avec les cordes métalliques résonnant par sympathie harmonique caractérisent ces instruments à archet des Birmans.

Les danseuses du roi du Cambodge.

La trompette des Birmans a un pavillon évasé et résonne à l'aide d'une languette à deux anches ; le son en est très fort.

Une des preuves de l'existence universelle d'une succession diatonique des tons nous est encore fournie par le *kampouk*, l'instrument à percussion des Siamois et des Birmans, formé de dix-neuf lames de bambou, de vingt à trente-huit centimètres, qu'on frappe de chaque main avec un marteau. Il s'étend diatoniquement du *la* grave au-dessous des cinq lignes au *mi* sur la troisième ligne supplémentaire.



Kampouk en bois durci.

Rabab. Turr, violon birman. Gong.

Les cymbales, les gongs, les castagnettes ressemblent à ceux de la Chine.

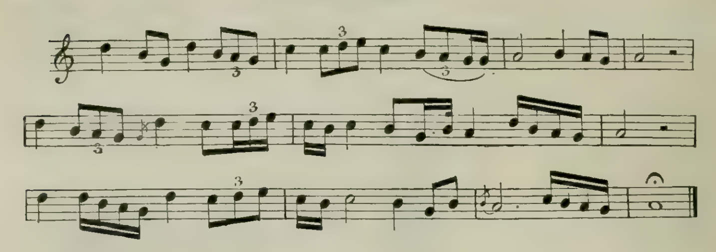
Les gongs sont de dimensions variées; disposés selon leur diamètre, ils peuvent former deux octaves.

M. de la Loubère, envoyé par Louis XIV à Siam en 1687, résida deux ans dans ce pays. Il nous a transmis des observations sur la musique des Siamois et des mélodies populaires. Les récits des voyageurs n'ont pas modifié les impressions qui nous ont été léguées par M. de la Loubère, car rien ne change en ces pays. Les générations ont beau se succéder, les mœurs restent invariables, comme si elles étaient un produit fatal, nécessaire, inéluctable du climat, de la zone, de la flore, de la faune, de tout ce qui constitue la vie native.

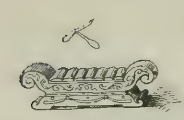
Les airs notés par M. de la Loubère paraissent se rapporter à un motif

qui se répète avec quelques inflexions exigées par les paroles et divers ornements ajoutés par le chanteur. Voici une chanson siamoise qui fera mieux comprendre que nos explications le caractère de ces broderies sur un thème unique, assez monotone.

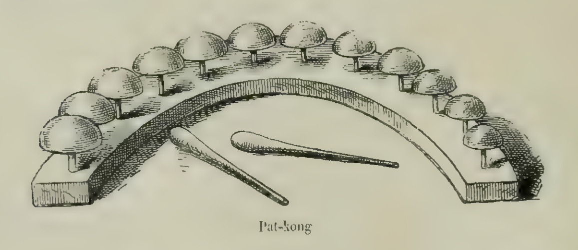
CHANSON SIAMOISE



D'après une relation du capitaine James Low, la musique dramatique est fort en faveur chez les Siamois. On peut, en effet, en juger ainsi par la durée des représentations, qui n'est pas moindre de dix jours, et par le nombre des instruments qui composent l'orchestre. On en compte jusqu'à dix-neuf. Ce sont des hautbois appelés *pi-chanai*, le *cheng* ou orgue chinois, la harpe, les flûtes, les trompettes, le *randât*, assemblage de lames de bois; les *kampouk* en bois durci ou en



Kampouk métallique.



Pat-kong

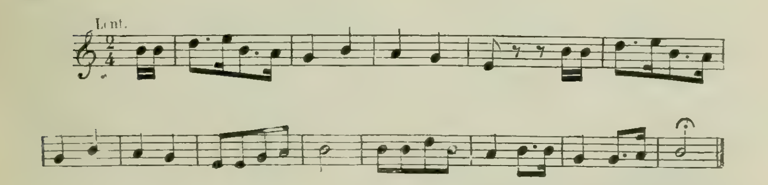
métal; le *pat-kong*, ensemble de timbres frappés avec des bâtons; le *khongwang*, clochettes en métal faisant l'effet du chapeau chinois; les castagnettes, les gongs et des tambours de toute forme, petits ou grands, étroits, plats, courts ou longs.

Il ne faut pas trop localiser les mélodies et les regarder toutes comme autochtones. Combien d'entre elles ont été portées au loin par des marins,

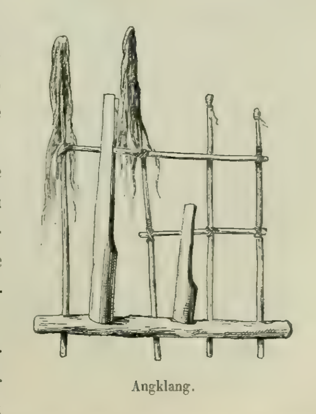
des passagers, ou rapportées par un indigène au retour d'un exil ou d'une expédition lointaine!

Voici par exemple un air que, d'après le témoignage du voyageur Johannes Olivier, Fétis qualifie d'air malais de Sumatra, qu'il croit calqué sur un air chinois et qu'il prétend devoir appartenir au mode majeur.

Or cette mélodie, qui ne manque pas d'un charme mélancolique, se termine par une phrase semblable à l'air suédois introduit par M. Ambroise Thomas dans son opéra d'*Hamlet* et chanté avec tant de succès par Christine Nilsson. En outre, elle est bien plutôt en mineur qu'en majeur, et enfin elle est incontestablement d'origine lydienne, puisqu'elle est formée des notes de l'échelle du mode lydien et que ses progressions se retrouvent dans les morceaux de plain-chant qui appartiennent à ce mode et à son plagal l'hypolydien. Voilà donc une mélodie que les Malais n'ont certainement pas inventée.



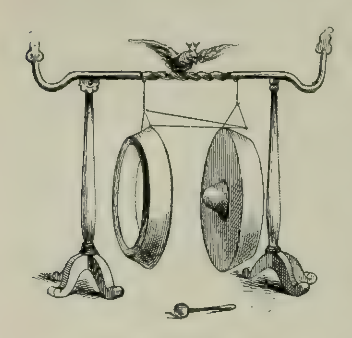
Ce que les Malais paraissent avoir inventé est le plus bizarre instrument bruyant qu'on puisse imaginer; il s'appelle *angklang* et consiste dans de longs tuyaux de bambou creux et fixés dans la partie supérieure à un châssis, tandis que la base est libre et frappe contre une planchette lorsqu'on agite la machine. Ces tubes rendent alors des sons d'une grande intensité. Les jours de fête, on emploie quarante, cinquante de ces machines, et au bruit étourdissant de ce cliquetis, les Malais dansent avec frénésie.


Angklang.

Ils apportent une certaine coquetterie dans la construction de ces appareils bruyants. C'est ainsi qu'on peut voir dans le dessin suivant un oiseau, les ailes éployées, perché sur le

châssis qui supporte deux formidables engins de sonorité, un tam-tam et un gong.

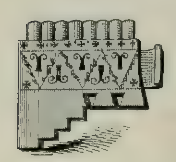
La flûte dite de Pan se retrouve partout, même au Mexique et au Pérou, et non seulement comme un assemblage de tuyaux en roseau, mais même sous la forme d'un instrument en pierre, composé de huit tuyaux percés de trous latéraux dont la combinaison fournit une suite presque chromatique de douze sons. En voici la figure. [*Chants anciens du Yucatan* notés et publiés par le P. Vasseur de Bouhours.]



Gong malais appelé Kampouk.

Cet instrument singulier a été découvert par un général français, à Palenqué, dans un tombeau. La flûte de Pan est appelée dans le pays *huara-puara*.

On a retrouvé dans les ruines de Palenqué des instruments de musique dont la plupart sont encore en usage. Ils forment au Musée de Mexico une collection intéressante : la *piacoulla*, flûte à quatre trous; la *huayllaca*, flûte à bec à six trous; la *chhayna*, grande flûte à cinq trous. Cet instrument est percé d'une ouverture longitudinale sur laquelle le musicien, passant le doigt, produit un traînement du son, un port de voix assez semblable à l'effet que les Italiens appellent *strascinare la voce*, ou bien au glissement du doigt de l'Espagnol sur la corde de la guitare, cadence enharmonique qu'il exécute dans les sérénades et dans les chants d'amour. Cette flûte est aussi appelée *quena* au Pérou; le son en est grave et d'un caractère profondément triste.



Huara-puara.

Les Péruviens ont longtemps conservé le souvenir de leurs Incas et célébré leur mémoire dans leurs chants appelés *haravis* et *waïños*. Un voyageur français qui a exploré le Pérou au dix-huitième siècle[1], raconte que les Indiens s'assemblaient encore de son temps pour chanter la louange de leurs anciens chefs. « Ils jouent, dit-il, sur leurs flûtes des airs si touchants qu'ils excitent la compassion de ceux qui les entendent; les uns

1. Le Gentil de la Babinais, *Nouveau Voyage autour du monde*. Amsterdam, 1728.



Musiciens ambulants au Pérou (époque moderne).

s'attendrissent eux-mêmes par leurs chants; les autres, surtout ceux qui sont d'un naturel bilieux, tombent dans une humeur noire qui les porte à se dévouer à la mort et à se précipiter du haut des montagnes pour rejoindre leur prince et lui rendre dans l'autre monde les services qu'ils lui auraient rendus dans celui-ci. »

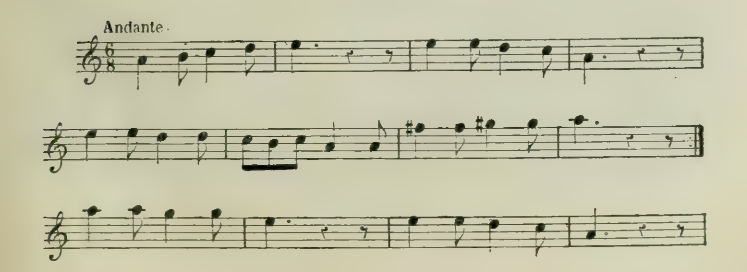
La *queña*, *queyna* ou *chhayna*, aux sons lugubres, servait à accompagner les *haravis*. Les autres instruments sont : le *conyci*, flageolet à cinq trous ; le *pincullu*, flûte traversière ; la *equeppa*, trompette destinée à exciter l'ardeur guerrière. Les missionnaires ont introduit dans l'ancien empire d'Atahualpa les instruments européens et même des chants empruntés aux partitions italiennes. Mais les Mozos, les Chiquitos, les Baurès ont conservé l'usage d'un instrument indigène aussi singulier qu'ingénieux.

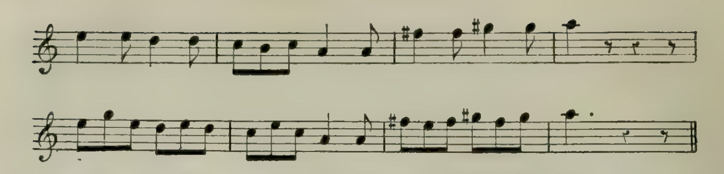
C'est une espèce d'orgue ou plutôt une grande flûte de Pan dont le tuyau rendant le son le plus grave a deux mètres de long. Les tubes, formés de feuilles de palmier, sont disposés sur deux rangs. Neuf donnent les sons naturels, et quatre sont affectés à des demi-tons. En raison de sa longueur, les Péruviens tiennent cet instrument horizontalement et en appuient à terre l'extrémité, à moins toutefois qu'un enfant ne le soutienne. Ils en tirent des sons en serrant les lèvres comme pour les trompettes.

Alcide d'Orbigny (*Voyage dans l'Amérique du Sud*) rapporte que les notes basses sont réellement d'une beauté extraordinaire et qu'il ne pouvait se lasser de les entendre. Un instrument analogue est actuellement en usage dans l'île de Cuba. On en voit la figure ci-après.

Je donne ici une mélodie populaire en Bolivie et originaire de la province de Mũnecas.

MÉLODIE PÉRUVIENNE





On peut encore juger du caractère poétique des *haravis* d'après les chants suivants extraits des *Antiguedades perunas* de M. Ed. de Rivero.

Lent

Andante. Allegro.

rall. Allegro.

rall.

Allegro. rall.

Je ne crois pas que ces chants puissent remonter plus haut que l'époque de la conquête du Mexique et du Pérou par Fernand Cortez et Pizarre. Les



Messe chantée avec accompagnement de la flûte de Pan en chamade.

intervalles rapprochés, les passages chromatiques et les notes d'agrément; le rythme varié et changeant plusieurs fois dans le cours d'une même pièce, tout cela est dans le style espagnol ou bien plutôt moresque.

LA MUSIQUE CHEZ LES SAUVAGES

Les peuples sauvages ne sont pas des déshérités à jamais; ils sont dégénérés d'un état primitif, et la civilisation les rattachera tôt ou tard au mouvement de progression qui est la loi de l'humanité.

Ce qui s'est passé de nos jours dans la Nouvelle-Calédonie en fournit la preuve par la comparaison entre les Canaques à l'état sauvage et les Canaques à peu près civilisés. Les premiers ne chantent que des sons rauques et sans gradation suivie. Dans leurs *pilous-pilous* qui sont leurs réunions à l'occasion de la fête des ignames, tubercule spécialement cultivé par eux et qui est la base de leur nourriture, ou à l'occasion de la naissance d'un fils de chef, ou encore lorsqu'ils se préparent à se faire la guerre entre tribus, ils ont un chant monotone qui peut s'exprimer par ces voyelles *a-e-a-e-a-e* répétées pendant environ deux minutes, à peu près à l'unisson sur une note grave et toujours la même. Ils terminent ce refrain par un sifflement d'une durée égale : *spch'ss*, *spch'ss*, accompagné de gestes sauvages. Puis ils recommencent et poursuivent jusqu'à extinction de leurs forces, c'est-à-dire pendant plusieurs heures. D'autres, hommes et femmes, tapent sur un cylindre creux, en bambou, ce qui produit un son sourd et monotone. Ils ont également une sorte de flûte courbe en bambou de $1^m,50$ de longueur, percée à l'extrémité de quatre trous à des distances fantaisistes.

Ce genre d'orchestre, que l'on retrouve en Afrique, sert à les exciter dans leurs gestes autour d'un grand feu au travers duquel ils passent parfois en courant.

Les Pères de la Mission et aussi les ministres protestants sont arrivés, à force de patience, à faire chanter à un certain nombre de ces Canaques des cantiques avec une certaine harmonie et une grande justesse de sons.

Les insulaires de l'archipel de Tonga (Polynésie) se servaient encore en 1775 de flûtes syrinx formées de huit, neuf et dix tuyaux disposés selon l'ordre successif des sons de l'air, de sorte que le même son était produit par plusieurs tuyaux. Par exemple, un de ces airs se composait-il de neuf notes, on n'avait qu'à promener régulièrement son souffle sur la syrinx pour le faire entendre. Ce moyen ne laissait pas d'être ingénieux,

puisque ces gens se délectaient à entendre cent fois de suite le même air, sur lequel ils dansaient ou accomplissaient quelque rite de leur religion. Nos joueurs d'orgue de Barbarie ne font pas autre chose : qu'on tourne un cylindre ou qu'on fasse mouvoir la tête de droite à gauche pendant une heure, c'est une opération de même nature, c'est-à-dire aussi machinale.

Il y a chez des sauvages une musique rudimentaire et instinctive qui n'a

NÈGRES GALLAS (INTÉRIEUR DE L'AFRIQUE)



L'orchestre de la cour, au Karagué.

1. Barghoumi, corne d'oryx. — 2. Kidété, flûte à bec. — 3. Harpe à sept cordes.
4 Tympanon formé de quinze lames de bois. — 5. Tambour. — 6 et 7. Timbales.

pour objet que de produire des sons autres que les bruits ordinaires. Le principe est celui de l'art inné ; l'application en momifie l'expression.

Instruments des sauvages. — On trouve encore chez des peuplades de l'Afrique des lyres et des harpes dont la forme rappelle celles des instruments les plus anciennement connus de l'Égypte. C'est ainsi que la lyre de l'Oussaga ressemble au kissar éthiopien (voy. p. 72 et 156) et que les harpes de l'Ouyanda à cinq cordes diffèrent peu des harpes horizontales égyptiennes à quatre cordes (voy. p. 34 et 156). Les instruments en usage dans



Habitants des bords du Zambèze jouant du marimba, de la flûte de Pan et du tambourin

la Nigritie sont le *sanko* et le *kinanda*, boîte recouverte d'une peau d'antilope ou d'alligator qui supporte de huit à douze cordes avec un chevalet.

Les Mandingues ont le *balafo*, sorte de tympanon à lames de bois.

Sur les bords du Zambèze, cet instrument porte le nom de *mariemba*.

Les habitants d'Empoungoua ont l'*inchambi*, espèce de mandoline fabriquée avec des bambous et ayant cinq cordes de fil de palmier.



Le lever royal de la nouvelle lune, au Karagué.

Les tambours sont de plusieurs espèces. Le *ngomakou* est un cylindre de bois creusé, avec un pied fixé dans le sol. Il est recouvert d'une peau de veau tendue et entouré d'un filet de cordes ; on le frappe avec les poings ou avec des baguettes.

Le *timbrel* est beaucoup plus petit ; on le tient sous le bras gauche et on le bat avec la main droite.

Le *pattshamy* consiste dans une rangée circulaire de cymbales que l'exécutant frappe avec des baguettes.

Le *banjo* ou *zézé* est un long manche terminé par une courge et divisé



Lyre de l'Oussaga

Harpes de l'Ouyanda

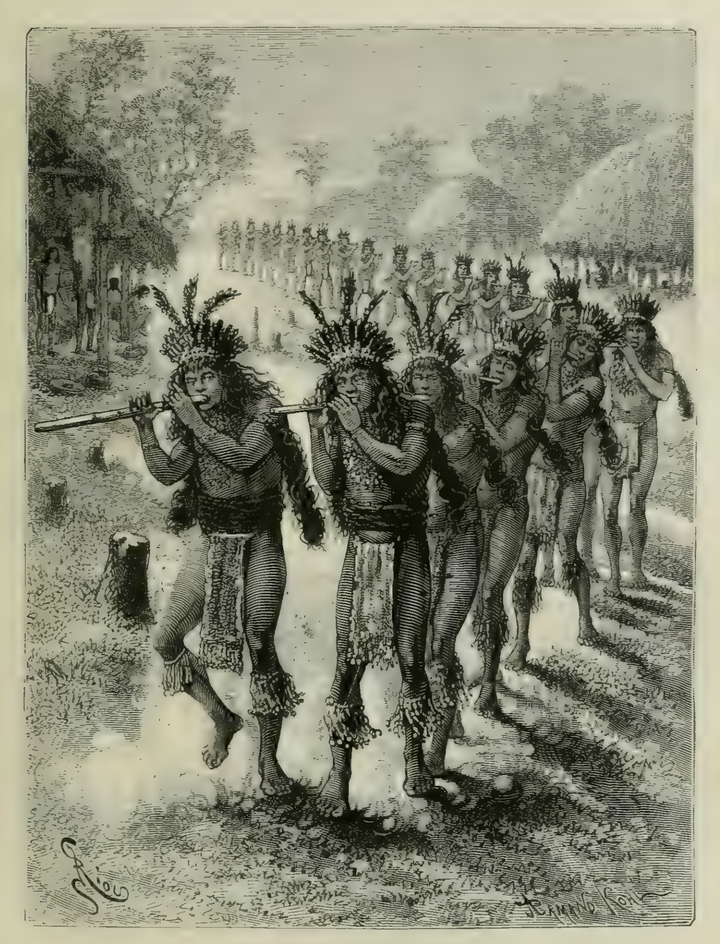
Pattshamy à baguettes.

Flûte des paysans de l'Ouyanda.

par trois entailles. Il n'a qu'une corde, dont les doigts modifient les intonations. Lorsqu'il y a une seconde corde, celle-ci forme une basse perpétuelle qui sert d'accompagnement.

Les autres instruments sont : le *naï*, flûte de roseau à sept trous ; le *kudété*,

flûte à 4 trous; le *sangé*, gourde percée de trous et traversée par un tube; le *zanzé*, assemblage de tiges de roseau qu'on frappe avec une baguette;



Danse de Toulé (Amérique méridionale).

Le *barghoumi*, corne d'oryx, dont l'effet est celui d'un petit cor de chasse.

Des sauvages de l'Amérique méridionale dansent une sorte de farandole en jouant du *naï;* comme on peut le voir dans la gravure représentant la

danse de Toulé, ils forment une si longue file qu'il semble impossible que toutes leurs flûtes produisent autre chose qu'un bruit discordant.

Tous ces instruments sont de grossières imitations de ceux que des habitants primitifs avaient apportés dans les îles ou les continents éloignés de leur mère patrie. S'ils ne les avaient pas apportés, ils en




Tambours de l'Ouyanda.

avaient au moins conservé le souvenir et ils ont pu transmettre quelques données sur leur construction.

Il existe chez des sauvages une sorte de beffroi d'un singulier genre. C'est un grand arbre dont ils ont fait une sorte d'instrument en le taillant et le creusant de manière à faire rendre aux parois du tronc des sonorités diverses. Selon qu'ils le frappent à la base, au milieu, au sommet ou dans telle partie intermédiaire, ils donnent des signaux convenus, belliqueux ou pacifiques, font des appels et des convocations, font connaître au loin les événements qui les intéressent et transmettent ainsi des dépêches téléphoniques.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS

S'il ne nous reste aucun monument authentique de la musique des Grecs, si nous ne pouvons connaître et chanter à notre tour une seule des mélodies que les convives, au temps de Périclès, faisaient entendre à la fin des repas, la lyre passant de main en main, nous devons cependant considérer la race hellénique comme ayant fourni à l'art musical ses plus abondantes inspirations. Dans aucune littérature, la musique n'a été plus honorée; chez aucun peuple elle n'a été autant regardée comme l'apanage des esprits cultivés, comme un élément supérieur d'éducation morale; sous aucun autre gouvernement que celui des éphores et des archontes, elle n'a été imposée et maintenue dans ses modes avec plus de constance et un soin plus jaloux.

Si je parle des sources où les musiciens puisaient leurs inspirations, qu'y a-t-il de comparable, après le lyrisme de la poésie biblique, à ce symbolisme si ingénieux qui reliait l'homme, les animaux, les arbres, les fleurs, les fleuves et les fontaines, tout le monde physique, à des divinités dont le caractère et le nombre correspondaient aux passions, aux sentiments les plus divers, aux vertus et aux crimes, aux épisodes de l'histoire des peuples. On ne saurait trop apprécier, au point de vue de la production des œuvres d'art bien entendu, cet immense répertoire de drames, de tragiques histoires, d'héroïques aventures, d'allégories, de descriptions,

de tableaux, de sujets de décors, comme aussi de cortèges, de fêtes, de cérémonies religieuses et sociales, de théories gracieuses, d'offrandes et de sacrifices symboliques.

On se demandera sans doute pourquoi tant d'artifices, de fictions. La réponse sera simple : l'homme est le seul être de la création qui soit doué d'imagination, parce que seul il a une âme qu'il sent devoir être immortelle, parce que la vue du monde naturel qu'il a sous les yeux ne satisfait pas complètement ses aspirations; parce qu'il y a un par delà qu'il pressent et auquel il aspire.

Que le flambeau de la vérité éclaire sa route, il n'en cherchera pas moins à s'orienter, à imaginer, à se passionner pour les objets de son amour, de ses aspirations, de ses rêves, même les plus légitimes.

Au point de vue historique, les Grecs ont menti, cela paraît évident. Ils ont exagéré tous les faits de leur vie politique; ils ont rabaissé injustement les autres peuples, qu'ils appelaient « les barbares », et dont plusieurs avaient des institutions supérieures aux leurs.

Mais, sous le rapport des arts, les Grecs ont été dans la vérité esthétique. Ils ont donné aux facultés de l'artiste une direction conforme à leur objet. Ils ont détourné ses regards de la plaine pour les fixer vers les sommets. Ils lui ont imposé une conception idéale de la beauté et d'un monde surnaturel. Ils ont ainsi inauguré chez l'artiste cet épanouissement de l'âme qui est sa liberté à lui, sans lequel il souffre et ne peut qu'entrevoir péniblement le beau, au lieu de le contempler d'un œil radieux. La délicatesse de leurs organes les rendait sensibles au moindre effet des sons musicaux. Des instruments peu bruyants, des chœurs peu nombreux produisaient sur leur imagination une impression aussi forte et plus forte peut-être que sur celle d'autres peuples un orchestre considérable et des ensembles d'une puissante sonorité. N'y a-t-il pas des personnes qu'une simple romance chantée par une voix juste et pure émeut plus qu'un grand air d'opéra ? N'y a-t-il pas d'excellents musiciens qui préfèrent un quatuor d'instruments à cordes à une symphonie à grand orchestre?

Chez les Grecs, les inspirateurs des arts sont des dieux : Apollon, le dieu de la lumière; Minerve, la sagesse et l'intelligence; Mercure, le médiateur industrieux entre le principe divin et l'humanité; Pan, le représentant des instincts terrestres et corporels. C'est, comme on le voit, l'art tout entier, dans son essence et dans ses manifestations; et la musique a sa part spéciale des bienfaits divins.

D'autres personnifications plus précises ont un caractère historique : Amphion, Marsyas, Midas, Linus, Orphée.

La lyre antique n'avait que quatre cordes; qu'on ne voie pas dans ce fait, comme on le croit généralement, une sorte d'état rudimentaire et incomplet des faits musicaux. Malgré l'apparence paradoxale de ce que je vais dire ici, rien n'est plus vrai que mon affirmation. Toute la musique est comprise dans ce tétracorde primitif, et la preuve en deviendra sensible si l'on songe à la constitution de notre gamme, qui n'est autre que la juxtaposition des deux tétracordes : *ut, ré, mi, fa, — sol, la, si, ut;* ou, si l'on veut commencer la série par la note *la*, qui se trouve à la base de la série théorique des tons chez tous les peuples : *la, si, ut, ré, — mi, fa, sol, la.*

Amphion, roi de Thèbes, célèbre en son temps par son talent de musicien, ajouta trois cordes à la lyre et produisit ainsi la série des sept notes de la gamme. La fable qui lui attribue la construction des murs d'enceinte de Thèbes aux sons de sa lyre a un sens métaphorique. De nos jours ne voit-on pas, dans les ports, les marins tirer les fardeaux de la cale des navires en aidant la manœuvre au moyen d'un chant rythmique? Le soulèvement des pierres et leur alignement ont pu avoir lieu par un procédé semblable, qui permettait aux ouvriers d'unir en cadence les efforts de leurs bras.

La lutte musicale d'Apollon et de Marsyas, qui a inspiré tant de peintres, peut aussi être expliquée, si l'on se rapporte aux conditions dans lesquelles ce célèbre défi eut lieu, à Nyse, en Lydie. Minerve avait déjà inventé la flûte; mais, voyant que l'enflure de ses joues altérait sa beauté, elle la jeta en défendant qu'on s'en servît. Marsyas la ramassa et devint habile à jouer de cet instrument. Apollon s'en émut et provoqua un concours en présence des Lydiens, qu'il prit pour juges. Il joua de la lyre et Marsyas de la flûte; ce dernier obtint les suffrages. Apollon, à son tour, recommença à jouer de la lyre, mais pour accompagner son chant. Cette fois le triomphe fut complet, et le dieu se vengea du téméraire Marsyas en l'écorchant vif. Que faut-il voir dans cette scène, sinon la supériorité reconnue de la voix humaine sur la musique instrumentale?

Hyagnis, Marsyas, Olympe, étaient des musiciens d'un ordre secondaire, ne jouant que de la flûte. Ils étaient originaires de l'Asie Mineure.

Orphée, Linus, Thamyris, Olen, Philamon, au contraire, furent des artistes supérieurs. Ils jouaient de la lyre et habitaient les versants du mont Olympe, dans la Piéride, séjour attribué depuis eux aux Muses.

D'après Pausanias, c'est à Delphes qu'eut lieu le premier concours lyrique et musical. Le sujet imposé était un hymne en l'honneur d'Apollon. Le prix fut remporté par Chrysothémis, de Crète. Les autres concurrents couronnés furent Philamon et son fils Thamyris. Le même auteur ajoute

qu'Orphée et Musée s'abstinrent de paraître à ce concours, qu'Hésiode ne fut pas admis, parce qu'il ne savait pas s'accompagner sur la cithare, et que la cécité d'Homère l'empêcha de prendre part au concours.

Le témoignage de Pausanias, si important en ce qui concerne les arts plastiques, ne me semble pas aussi irrécusable lorsqu'il s'agit de musique, surtout dans ces temps reculés.

Les hymnes à la louange d'Apollon Pythien étaient si populaires que l'on considérait comme une innovation audacieuse et presque sacrilège tout poème musical ayant un autre objet.

Thamyris en fit la cruelle expérience : auteur d'une œuvre lyrique de plusieurs milliers de vers sur la guerre des Titans contre les Dieux, les Muses, irritées, lui firent perdre la vue et la voix, et brisèrent les cordes de sa lyre; le peintre Polygnote a reproduit cette légende dans son grand tableau d'Ephèse, décrit par Pausanias.

Linus, dont l'existence est entourée de mystère, aurait été le maître d'Orphée. Il aurait substitué les cordes de boyau aux cordes de lin sur la lyre, ce qui est admissible; mais quant à avoir donné leurs noms aux lettres de l'alphabet grec, et inventé le rythme et la mélodie, c'est là une assertion d'anciens auteurs qui est dénuée de fondement.

S'il n'est resté des chants sublimes d'Orphée que leur renommée, il a exercé indirectement une influence si extraordinaire sur le cerveau des poètes et des artistes, il a inspiré de si beaux vers à Virgile, des chants si émouvants à Glück, que ne je puis m'abstenir de redire ici quelques-unes des légendes qui se rattachent à sa vie : car je ne puis admettre qu'Orphée n'ait jamais existé. Des érudits ont soutenu la thèse des rhapsodies homériques sans Homère; d'autres ont voulu qu'il y eût eu des hymnes orphiques sans Orphée. Il s'en est trouvé aussi, et de ce nombre est Suidas, qui ont découvert sept Orphées; je n'égarerai pas le lecteur dans ce labyrinthe.

Pindare accuse l'existence d'Orphée; il semble que cet acte de naissance délivré par l'auteur des *Pythiques* a du poids.

On comprend que, dans leur enthousiasme, les poètes grecs lui aient donné pour père Apollon lui-même, et pour mère la muse Calliope; mais il est plus probable, aux yeux des simples mortels, qu'il était le fils d'Œagre, roi d'une province de Thrace. Si l'on admettait qu'il eût fait partie de l'expédition des Argonautes, il aurait vécu treize siècles avant notre ère; par les sons de sa lyre il aurait guidé vers la Colchide les hardis navigateurs, suspendu la marche des îles flottantes contre lesquelles le navire *Argo* allait se briser; il aurait endormi le dragon gardien de la toison d'or; il serait descendu aux enfers pour ramener sa chère Eurydice sur la terre,

après avoir fléchi les Ombres et Pluton lui-même ; son art sublime n'aurait échoué qu'au milieu des femmes de Thrace, ivres de luxure et irritées de ses mépris. Nous ne pouvons que savoir gré au génie hellénique d'avoir imaginé de telles histoires pour caractériser la puissance de l'art des sons.

Les anciens Grecs divisaient la musique en six parties, et cette division doit nous sembler encore logique, puisqu'elle est conforme à la nature des choses :

1° La *rythmique* réglait les mouvements de la danse ;

2° La *métrique* fixait les cadences de la déclamation ;

3° L'*organique* concernait la facture et le jeu des instruments ;

4° La *poétique* se rapportait au nombre et à la construction des vers ;

5° L'*hypocritique* comprenait les règles de la mimique des comédiens ;

6° L'*harmonique* enfin était l'art musical proprement dit, comprenant la science des sons, des intervalles, des genres, des modes, de la mélopée.

Au milieu de toutes les contradictions des auteurs grecs au sujet des divers genres de la mélopée, nous en distinguons néanmoins trois principaux :

1° Le genre *systaltique*, qui était propre à exprimer les sentiments tendres, tels que l'amitié, l'amour, les émotions de tristesse et d'angoisses ;

2° Le genre *diastaltique*, apte à provoquer les élans généreux, le courage, la grandeur d'âme ;

3° Le genre moyen (*μέσον*), qui maintenait l'âme dans un parfait équilibre.

Aux genres de mélopées que je viens de définir s'ajoutaient encore : le chant *encomiastique*, comprenant l'éloge d'un personnage, son panégyrique, son oraison funèbre ; le chant *érotique*, exprimant les phases de l'amour, depuis la louange gracieuse adressée à une jeune fille jusqu'aux emportements de la passion dont une Thaïs était l'objet ; enfin les chansons *comiques*, assez rares il faut le dire.

Terpandre, qui vivait au septième siècle avant Jésus-Christ, fut un des musiciens les plus renommés de la Grèce. Quoiqu'il ait été couronné quatre fois aux jeux pythiques, les Spartiates lui surent mauvais gré d'avoir ajouté deux cordes à la lyre. Pour sa défense, il montra une statue d'Apollon tenant dans les mains une lyre à sept cordes et se fit un mérite de son innovation dans ces deux vers :

> *Ἡμεῖς τοι τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὴν,*
> *Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.*

« Nous avons rejeté un chant qui ne fait entendre que quatre sons,

et nous composerons de nouveaux hymnes sur la phorminx à sept cordes. »

La musique des Grecs nous est inconnue jusqu'au quatrième siècle avant notre ère, et, à partir de cette époque même, les passages où il est fait mention de la musique dans le *Timée* et dans les autres traités de Platon, dans les *Problèmes* d'Aristote, dans les ouvrages des pythagoriciens, et même dans le traité des *Harmoniques* d'Aristoxène, ne peuvent servir à constituer une théorie musicale certaine, et encore moins un système qui soit à la fois scientifique et pratique, le seul méritant le nom d'art. En effet, une théorie abstraite, un exposé de phénomènes d'acoustique, une énumération des combinaisons diverses produites par les vibrations des corps sonores, les divisions et subdivisions du monocorde, toutes les tablatures et les diverses manières d'accorder un instrument, tout cela est du domaine de la physique, de l'observation, de la science. Des philosophes peuvent bien en tirer des inductions plus ou moins ingénieuses, fantaisistes ou chimériques, mais d'art point. Je crois que tout ce qu'il y a eu de réel et de vraiment artistique dans le système musical des peuples anciens, aussi bien chez les Grecs que chez les Hébreux et les Orientaux en général, nous a été transmis par une tradition ininterrompue. Par ces mots : ce qu'il y a eu de réel et de vraiment artistique, j'entends le genre diatonique, le tétracorde, les diverses manières de placer les demi-tons, les divisions par octaves, les effets de sonorité, de rythme et d'expression, en un mot ce qu'on doit entendre par la *musique*, en tant qu'art destiné à exprimer, à l'aide des sons, les sentiments, les émotions, les passions, les joies et les peines du cœur de l'homme, tout en charmant l'oreille.

C'est à partir du premier siècle que les obscurités commencent à se dissiper ; mais l'historien est encore dans la pénombre ; et la comparaison des doctrines qu'on trouve exposées dans Aristide Quintilien avec les faits mentionnés par Plutarque et Pausanias, démontre avec évidence que ces auteurs, éloignés les uns des autres par la distance des lieux et des temps, n'ont pas donné aux faits musicaux le même sens, ni aux termes la même acception, la plupart n'étant pas musiciens de profession. Mais historiens, ou compilateurs, ou théoriciens, ont commis une foule d'erreurs et ont entraîné dans une mauvaise voie, ou plutôt dans une impasse, ceux qui se sont fiés à eux, sur la foi de leur renommée.

Lorsqu'on examine les assertions d'Aristide Quintilien au point de vue de l'art musical considéré en lui-même, et non comme l'ont fait les érudits de profession, on se prend à douter qu'il ait été musicien et qu'il se soit

rendu compte de ce qu'il écrivait. On en a bien vu des exemples au temps de Zarlino et de Vicentino, plus tard à l'époque de la querelle des glückistes et des piccinistes, et de nos jours encore, où les théories de Wagner et de l'école de Weimar ont produit tant de paralogismes. Dans son premier livre, Aristide Quintilien attribue l'emploi des cordes élevées du mode (*nétoïdes*) au genre *momique*, c'est-à-dire aux chants destinés à invoquer les Muses, à honorer Apollon ; les cordes moyennes (*mésoïdes*) aux dithyrambes, et les cordes graves (*hypatoïdes*) au genre tragique. De telle sorte qu'Apollon et les Muses ne pouvaient être loués que par des ténors élevés, tandis que la poésie dithyrambique aurait été dévolue aux seuls barytons, et que les fureurs tragiques n'auraient eu que des basses-tailles pour interprètes ! C'est là, on en conviendra, un raisonnement d'amateur ignorant. Tout musicien sait que les rôles tragiques sont, au contraire, ceux qui demandent l'expression la plus intense ; que la musique sacrée s'accommode mieux d'un diapason moyen, plus conforme à la pureté de l'expression, à la gravité des sentiments et à l'inaltérable sérénité des pensées divines.

Je crois que ce qu'il y a de plus intéressant à recueillir dans les ouvrages de ces auteurs anciens, c'est la partie historique et morale, bien plutôt que les documents spéciaux et techniques, soit que nous n'en puissions pas bien saisir les termes après tant de siècles écoulés, soit que les auteurs eux-mêmes manquent de lumières et d'autorité.

« L'homme se pipe », a dit Montaigne ; certes, les Grecs se sont pipés et ont pipé les autres autant qu'ils l'ont pu. Le sentiment de la supériorité de leur culture intellectuelle leur a fait concevoir une opinion démesurée des effets de leur musique, et leur a fait imaginer des récits fabuleux, des allégories hyperboliques que chacun de leurs historiens a répétés et qui, en parvenant jusqu'à nous, ont revêtu un caractère plus ou moins sérieux.

Des compilateurs les ont réunis sans choix, sans discernement, et c'est dans ce répertoire, souvent fallacieux, qu'on s'est habitué à puiser des appréciations des effets de la musique dans l'antiquité.

Et ce ne sont pas des auteurs obscurs qui ont transmis tant de fables. Prenons-en une dans le nombre : les Crotoniates, en guerre avec les Sybarites, employèrent pour les vaincre le stratagème suivant : ils amenèrent au combat une grande troupe de joueurs de flûte. Au son de ces instruments, les chevaux se cabrèrent, se mirent à danser, renversèrent leurs cavaliers, et passèrent en cadence dans les rangs des Crotoniates, qui n'eurent pas de peine à vaincre leurs ennemis. Qui a raconté le premier une pareille histoire? c'est Aristote. Quels sont ceux qui l'ont répétée? Athénée et Pline (lib. VIII, cap. XLII). Voici encore un autre fait merveilleux :

le sententieux Varron rapporte qu'on voyait dans un marais de Lydie des îles flottantes qui, au son de la flûte, se groupaient en cercle et se dirigeaient ensuite vers le rivage d'où partaient les sons (*De re rustica*, lib. III).

Chez les anciens en général et surtout chez les Grecs, la poésie était prépondérante. Quoique intimement liée à une suite de sons destinés à la faire valoir, les louanges s'adressaient de préférence au poète. Les législateurs, les philosophes, qui sont en général peu doués sous le rapport musical, se sont fourvoyés souvent dans leurs théories au sujet des relations des sons avec les idées morales et civiques.

On peut et l'on doit admettre que les inflexions molles des chants asiatiques, que l'abus des intervalles chromatiques et des ports de voix, aient paru aux Grecs contraires à la gravité des mœurs, à la pureté des sentiments, à la dignité du caractère : soit. Mais que leur importait le nombre des cordes de la lyre et de la cithare? La succession des intervalles dans un tétracorde était en elle-même une chose bien indifférente. Ce qui pouvait impressionner, dans tel ou tel sens plus ou moins grave ou léger, sérieux ou frivole, mâle ou efféminé, calme ou passionné, chaste ou voluptueux, c'était, en dehors des paroles, le style, l'expression, le rythme, la manière de dire du musicien, et surtout les inflexions intentionnelles de la chanteuse.

Il est facile de comprendre que les éphores et les archontes, se faisant les organes de l'opinion publique, aient prescrit dans les écoles l'emploi de chants religieux et patriotiques. Ce sont là des usages permanents chez tous les peuples, et c'est dans les chants nationaux qu'il faut chercher les émotions successives et si souvent contradictoires de la fibre populaire : à *Vive Henri IV* succède la *Marseillaise*, aux *Te Deum* le *Ça ira*, au *Domine salvum* la *Carmagnole*. A telle époque de notre histoire, les refrains des chansons de Béranger étaient autant de manifestations contre un régime politique et une dynastie qu'on voulait rendre impopulaires. Les *mazarinades* ont été plus inoffensives, elles ont cependant provoqué des troubles.

Quant à la musique hiératique, elle a toujours eu sa raison d'être, à cause de son objet. Les chants des hymnes pendant les sacrifices, les mélopées et la musique des processions et des chœurs de danse étaient nécessairement réglés comme dans toute liturgie, et leur invariabilité résultait de la permanence des croyances religieuses.

L'inflexibilité des règles sur ce point s'est étendue aux habitudes civiques, sociales et familiales pendant un assez long temps, à l'imitation des

Égyptiens et des monarchies assyriennes et orientales. Il n'est donc pas extraordinaire que l'art musical soit resté stationnaire.

Nous trouvons une preuve de l'assujettissement de la musique à la poésie dans ce fait que la mélopée était syllabique, et il ne paraît pas qu'il soit venu à l'esprit d'un musicien de chanter une suite de sons sur la même syllabe.

Tant que la Grèce resta soumise à l'esprit de ses premiers législateurs, des Lycurgue, des Solon, des philosophes qui avaient été apprendre en Égypte sinon la sagesse, du moins les principes du gouvernement autoritaire, nous ne trouvons dans son histoire que des protestations énergiques contre tout changement dans les modes, dans la facture des instruments, dans la forme des mélodies ; mais, à la suite des guerres médiques, les rapports avec l'Asie devinrent plus fréquents, et le goût de la musique instrumentale se développa ; il fut de bon ton de chanter non pas sur les modes phrygien ni lydien, car ces échelles étaient comme nos modes, dont on peut tirer des chants d'une expression très variée, selon l'usage qu'on en fait, mais à la manière des poètes-musiciens de l'Asie Mineure, de Simonide, d'Anacréon, de Lasus d'Hermione, de Philoxène, de Mélanippide, de Phrynis, de Timothée de Milet. Ce fut en vain que les platoniciens et, en général, les philosophes, s'élevèrent contre ces nouveautés, et considérèrent l'abandon de la mélopée dorienne, rigoureusement pratiquée, comme devant entraîner la corruption des mœurs, la décadence de la patrie hellénique. On ne les écouta pas. La musique ne fit pas de grands progrès pour cela, car les notes d'agrément, les langueurs amoureuses du chant asiatique ne produisaient que des impressions sensuelles. L'intelligence des arts s'émoussait, la science des sons était bornée à une pratique empirique, et il ne se produisit aucun fait de nature à agrandir le domaine de l'art.

Platon n'a considéré la musique que comme une institution sociale, propre à calmer les passions, à mettre de l'ordre dans les esprits et à fournir à l'observation des philosophes des éléments de comparaison. Aristote l'a envisagée sous un point de vue bien plus large et plus élevé dans sa *Politique*. Il reconnaît le charme, la puissance, l'influence de la musique sur les cœurs, qu'il rend plus humains, plus sensibles, et il admet très bien qu'en dehors de son action moralisatrice, elle est la source de jouissances légitimes, de plaisirs délicats et de distractions utiles.

Il suffit de rappeler ici que Platon voulait bannir absolument la musique instrumentale pour qu'on se fasse une idée de son intelligence musicale. Plutarque a été un historien incomparable, mais un amateur de musique peu instruit des éléments de cet art, et d'un goût douteux. Il renouvelle

les lamentations de Platon, en renchérissant encore sur elles. Il y avait cinq cents ans que la mélopée dorienne avait fait place à de plus libres accents, ce qui n'a pas empêché la Grèce de produire encore, de Périclès à Aratus, des hommes éminents, des poètes, de grands artistes peintres et statuaires, et même, après Aratus, des héros tels que Philopœmen, appelé « le dernier des Grecs ».

Jusqu'à ce qu'on ait découvert des monuments authentiques de la musique des Grecs, avec les notions suffisantes pour leur exécution par les voix et les instruments, nous resterons dans l'ignorance des effets qu'elle devait produire, et nous serons obligés, ou bien de répéter ce que les auteurs anciens nous en ont appris, ou bien de nous livrer à des hypothèses.

En effet, que possédons-nous? quatre fragments dont la traduction est discutée et manque de certitude.

La théorie est la seule science qui puisse nous donner une idée de ce que pouvait être la pratique de l'art musical, et quant aux mélopées, la tradition nous a transmis certainement des formules mélodiques, puisque cette tradition s'est maintenue sans interruption, à travers les âges, dans les Églises latine et grecque. Je prouverai même que de notables fragments de mélopée grecque sont disséminés dans l'Asie Mineure, en Perse et en Arménie.

Le système tonal des Grecs a eu pour base l'ordre diatonique. Quelle a pu en être l'origine?

Un système historique, en faveur depuis quelques années, tendrait à en attribuer l'origine aux Hindous et aux Perses. C'est là une pure hypothèse.

De l'Asie Mineure se sont répandus dans la Grèce des poètes, des artistes, des chanteurs; cela paraît aussi évident que l'importation en Italie des arts par les artistes de la Grèce elle-même. Les preuves abondent autant que celles des origines aryennes sont rares, pour ne pas dire absentes.

C'est à tort, je crois, que Fétis a attribué à Pythagore une influence sur la pratique musicale en Italie, et que, selon lui, la division par octaves aurait été adoptée et substituée au système des tétracordes grecs. Il est vrai que le philosophe a pu étudier les faits musicaux tour à tour à Samos, sa ville natale, à Lesbos, en Égypte, à Babylone, enfin à Crotone, où il a établi son école, au commencement du sixième siècle avant Jésus-Christ. Il est vrai que la musique a été aussi l'objet de ses études au point de vue de l'acoustique, et qu'il a déterminé ou plutôt formulé les rapports des sons entre eux d'une manière scientifique. Mais, puisque les cordes de la lyre et de la cithare étaient accordées au moyen d'enroulements et de tension sur

la barre supérieure, d'après le mode et la nature des tétracordes, il est impossible d'admettre que ces rapports aient échappé aux citharistes dans la pratique de leur art, et qu'ils n'aient pas remarqué que la moitié de la longueur de la corde donnait l'octave de la corde entière; que son tiers donnait la quinte, que le quart donnait la quarte. D'ailleurs, comment le tétracorde aurait-il pu être fixé sans la notion du ton?

Pythagore n'a laissé aucun écrit, et ses disciples ont dû lui attribuer des théories au moins singulières. Pline en rapporte quelques-unes qui feraient du célèbre philosophe un halluciné. Remarquons en passant que la recherche de l'harmonie universelle a été cause d'autant de divagations que celle de la pierre philosophale. Pythagore aurait donc formulé entre les sons des rapports identiques avec ceux qui existaient entre les planètes.

L'intervalle d'un ton serait comparé aux 126 000 stades qui séparent la Terre de la Lune; l'intervalle d'un demi-ton serait analogue à celui des 63 000 stades qui séparent la Lune de Mercure, et Mercure de Vénus. Je crois devoir arrêter ici l'exposé de ce système musico-astronomique.

La division mathématique de l'octave en cinq tons et deux demi-tons mineurs, formulée par les disciples de Pythagore, Philolaüs et Archytas, a été combattue par Aristoxène, le péripatéticien de Tarente, qui a soutenu la doctrine des demi-tons égaux, doctrine qui a prévalu dans l'accord des instruments à sons fixes, sous le nom de *tempérament égal*. On a appelé cette division de l'octave, bien à tort, la *gamme des musiciens;* car tout musicien sait bien faire la différence entre le demi-ton majeur et le demi-ton mineur. La division de l'octave, d'après l'autre système, a reçu le nom de *gamme des physiciens*.

Les observations faites par Pythagore ont eu si peu pour effet de substituer l'enseignement au moyen de l'octave à celui des tétracordes, système plus logique, qu'au temps de Guy d'Arezzo, au onzième siècle, on introduisit la solmisation par hexacorde, que l'on complétait par la corde mobile, désignée par la lettre B. Ce B était tantôt naturel, d'où le B carré ou *Bécarre;* tantôt baissé d'un demi-ton, ou *mol*, d'où le *Bémol*, comme nous le verrons plus loin.

Pythagore était-il musicien? Jamblique affirme que ce philosophe a lui-même composé la musique et les paroles de chants destinés à exprimer les sentiments moraux de l'âme. On peut attribuer à Pythagore l'invention de certaines lois d'acoustique et l'application de la mathématique à la division des intervalles. Mais la légende de ses expériences sur les marteaux d'un forgeron et sur les cordes tendues par des poids a été mal présentée par divers auteurs, notamment par Nicomaque, Gaudence, Macrobe, Cen-

sorin et Jamblique, puisque les faits acoustiques sont en désaccord avec ces expériences. Cependant il paraît certain que Pythagore a établi les proportions d'où résultent l'octave, la quinte, la quarte, etc., enfin la gamme arithmétique. Aristoxène, comme on l'a vu plus haut, a opposé à cette doctrine une autre division.

Ptolémée, l'astronome alexandrin, a établi, dans son *Traité des harmoniques*, les intonations de la gamme diatonique, telles qu'elles sont admises aujourd'hui par les physiciens. Dans la pratique de la musique, il y a entre les sons d'une mélodie des tendances et des affinités qui modifient leur intonation d'un comma, et les mettent en désaccord avec les sons des instruments à clavier et à sons fixes. C'est alors que la tolérance de l'oreille intervient et, par un phénomène singulier, l'intelligence de la phrase musicale supplée à ce que l'oreille ne perçoit pas d'une façon absolue. Il se passe un fait analogue dans la conversation; quoique des syllabes soient à peine prononcées, malgré les ellipses et les abréviations de langage, le sens est saisi et la pensée n'a rien perdu de sa clarté. Pour rendre plus sensible l'analogie, voici un exemple de modulation enharmonique où le *sol* ♯ devient un *la* ♭, où le *fa* ♯ devient un *sol* ♭.



Les Grecs ont montré la supériorité de leur intelligence musicale sur celle des autres peuples, des Égyptiens même, dans leur système de notation, qui a été adopté par les Latins et par tous les Occidentaux.

Cette notation, par rapport aux signes représentant des successions de sons, des groupes ou cadences, des accents combinés, était relativement claire, parce que chaque signe graphique correspondait à un son précis, isolé.

Dans le *Protagoras*, Platon ne semble parler que de l'enseignement primaire de la musique, lorsqu'il dit que les maîtres apprennent aux élèves à chanter les vers des meilleurs poètes et à les jouer ensuite sur l'instrument, c'est-à-dire à faire entendre l'air appris par cœur sur la lyre ou la cithare. C'est là un enseignement routinier, mais l'exercice de la solmisation se passait autrement.

On conçoit sans peine que les dénominations des notes chez les Grecs ne pouvaient être employées que dans la théorie, et que, dans la pratique, des noms plus simples et plus courts devaient leur être substitués. En effet, il eût été impossible de solfier avec les mots : *proslambanoménos*, *paranète*, *parhypate*. On se servait des monosyllabes *té*, *ta*, *tè*, *tô*, *té*, *ta*, *tê*, *tô*, *ta*.

On pourrait conclure de divers passages du *Traité des lois* que les enfants suivaient pendant trois ans des cours de musique. Dans l'un d'eux, Platon s'exprime ainsi : « Quant aux variations sur la lyre, lorsque la lyre exécute certains traits qui ne sont pas dans la composition, lorsqu'on établit la symphonie et l'antiphonie, soit en multipliant les notes, soit en les espaçant en jouant vite ou lentement, tantôt à l'aigu, tantôt au grave; lorsqu'on arrange ainsi sur la lyre toute sorte de variations rythmiques, il n'est pas nécessaire d'exercer à toutes ces choses fines et délicates des enfants qui n'ont que trois ans pour apprendre, dans un aussi bref délai, ce que la musique a d'utile. »

Platon blâme ailleurs sévèrement l'emploi des instruments sans la voix humaine. Il traite leur jeu isolé de barbarie et de charlatanisme. Il s'agit donc ici de pédagogie morale.

Le philosophe veut qu'on se contente d'apprendre aux enfants à chanter et à accompagner la mélodie note à note, telle que le poète musicien l'a composée, sans y ajouter aucun ornement. Il n'en était pas de même pour les réunions d'hommes faits, dans les festins, par exemple, où des musiciens habiles étaient appelés, selon le témoignage d'Athénée, et ravissaient les convives par l'agilité de leur jeu sur la cithare et par l'harmonieuse suavité de leur voix.

De tous les auteurs qui se sont évertués à connaître les signes de la notation des Grecs et à les appliquer aux modes, il n'y en a pas deux qui se soient mis d'accord. Parmi les plus anciens, je citerai Alypius, Aristide Quintilien, Gaudence, Bacchius, et aussi Manuel Bryenne, écrivain grec du quatorzième siècle ; parmi les modernes, Meibomius, Burette, Perne, Bellermann. Fétis, à son tour, les réfute tous et propose une interprétation aussi laborieuse que confuse.

On attribue à Pythagore l'application aux sons des lettres de l'alphabet. Cette notation remonterait donc au sixième siècle avant notre ère.

S'il faut en croire les tables qu'Alypius a données dans son *Guide musical* (Εἰσαγωγὴ μουσική), le nombre des signes de notation n'aurait pas été moindre que mille six cent vingt. Ce chiffre serait inadmissible dans la pratique, mais il peut s'expliquer par cette raison, que la plus grande partie de ces signes appartient aux trois genres. L'étude à laquelle je me suis livré sur les tables d'Alypius m'a démontré qu'on pouvait les réduire à cent soixante-huit et même à cent quarante-quatre.

Les lettres de l'alphabet grec étaient modifiées dans leur forme, selon qu'elles exprimaient les sons de la voix humaine ou ceux des instruments. Telle était la force de la routine que cette double notation vocale et instru-

mentale est restée en usage jusqu'au temps de Boèce, c'est-à-dire pendant onze cents ans.

TABLEAU ALPHABÉTIQUE DES SIGNES DE LA NOTATION GRECQUE.

α	A	∀	A′	∀̸	ʌ	⊬	⅄	ʌ	⅄				
β	ϐ	B	R										
γ	Γ	Γ	Γ	L	⅂	Γ′	F	Ⅎ	⅃	⊥	Ⅎ		
δ	∂	Δ	∇	Δ	⅄	⊿	⅄	⊿					
ε	E	Ǝ	ш										
ζ	ζ	Z	Z′	7	∠								
η	И	H	H′	Ħ	h	Ч	ꟷ						
ϑ	θ	Э	Θ	Θ′	⌒								
ι	I	—	I′										
κ	K	ꓘ	≚	K′	ꓘ′	≚′							
λ	Λ	V	>	<	Λ′	V′	>′	<′	≯				
μ	M	W	M′	⌐	⊐	ч							
ν	N	N′	И										
ξ	Ξ	Ξ′	ξ	~									
ο	O	ϙ	O′										
π	ϖ	Π	Γ	⊔	⊐	⊏	⊏′	Γ′	⅄	⅂	⅂′	Ħ	⊔
ρ	ϛ	e	P	b									
σ	ς	C	Ϛ	Σ	C	Ɔ	U	⅁	Ɛ	З	ω		
τ	τ	ʔ	T	⊥	⊣	⊢	⊥						
υ	Υ	⅄	⊢	⊢									
φ	Φ	θ	⊐	⊏									
χ	X	✱	✱	✱									
ψ	ψ	Ψ	⅄	←	→								
ω	Ω	∩	U	⊃	⊂	U′							

Une partie des notes que renferme ce tableau était affectée à la musique vocale, l'autre à la musique instrumentale. Quant à la durée relative des sons, que les Grecs appelaient *rythmes* et que nous appelons *valeurs* et *mesures*, des signes particuliers l'indiquaient.

Le nom donné à chacune des notes grecques différait, selon le mode et le genre dans lesquels le morceau était composé.

Voici un exemple de l'échelle du mode lydien, dans le genre diatonique, avec les quinze notes qui la composent :

7	Προσλαμβανόμενος.	Proslambanomène ou corde ajoutée.
˥	Ὑπάτη ὑπάτων.	Hypate des principales[1].
Ρ	Παρυπάτη ὑπάτων.	Parhypate des principales.
Φ	Λιχανὸς ὑπάτων.	Lichanos des principales[2].
Ϲ	Ὑπάτη μέσων.	Hypate des moyennes.
Ρ	Παρυπάτη μέσων.	Parhypate des moyennes.
Μ	Λιχανὸς μέσων	Lichanos des moyennes.
Ι	Μέση.	Mèse ou moyenne.
Ζ	Παραμέση	Paramèse[3].
Ε	Τρίτη διεζευγμένων.	Trite des séparées.
Ⴀ	Παρανήτη διεζευγμένων.	Paranète des séparées.
Φ	Νήτη διεζευγμένων.	Nète des séparées.
⅄	Τρίτη ὑπερβολαίων.	Trite des aiguës
Μ′	Παρανήτη ὑπερβολαίων	Paranète des aiguës.
Ι′	Νήτη ὑπερβολαίων.	Nète des aiguës.

SOLMISATION DES GRECS

Les proslambanomènes.	τε.
Les hypates	τα.
Les parhypates.	τη.
Les lichanos.	τω.
Les mèses.	τε.
Les paramèses.	τα.
Les trites	τη.
Les paranètes	τω.
Les nètes	τα.

1. Les anciens considéraient comme *supérieures* ou *principales* les cordes graves. De là ce mot ὕπατος. Chez les modernes, le système contraire a prévalu.
2. Corde qui se touchait avec l'index sur la lyre.
3. Celle qui vient après la moyenne.

Ces quinze notes des Grecs formaient deux octaves, dont la seconde était la répétition de la première. Elles étaient soumises à quatre divisions principales, appelées *tétracordes :*

Τετράχορδον ὑπάτων	Tétracorde des principales.
Τετράχορδον μέσων.	Tétracorde des moyennes.
Τετράχορδον διεζευγμένων	Tétracorde des séparées.
Τετράχορδον ὑπερβολαίων	Tétracorde des aiguës.

Lorsque le troisième tétracorde commençait à la mèse, il prenait une autre dénomination, celle de *τετράχορδον συνημμένων*, tétracorde des conjointes, parce qu'il était joint au tétracorde des moyennes.

Alors il en résultait trois autres notes; ce qui portait à dix-huit le nombre employé dans chaque mode. Voici la forme et le nom de ces trois notes :

ʘ	Τρίτη συνημμένων.	Trite des conjointes.
Γ	Παρανήτη συνημμένων.	Paranète des conjointes.
Ʊ	Νήτη συνημμένων	Nète des conjointes.

LES MODES

Si la tradition ne nous venait en aide pour nous diriger dans le dédale des modes grecs, nous n'en sortirions pas. Leur classement et leurs noms diffèrent dans les auteurs; leur nombre même n'est pas déterminé. Aristoxène en compte treize, Aristide Quintilien et Bacchius le Vieux, sept, Alypius, quinze. Ce qui est encore plus grave, c'est que des modes portant le même nom sont attribués à des échelles différentes. C'est ainsi qu'on trouve dans Euclide et dans Gaudence, désignée sous la dénomination de mode dorien, l'échelle suivante : *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, qui commence par un demi-ton; tandis que l'échelle du mode dorien est *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*.

Confondre le mode dorien avec les modes dont l'échelle a à sa base un demi-ton, tels que l'ionien ou iastien, le phrygien, le lydien synton et le mixolydien, c'est là une marque ineffaçable de l'incompétence musicale du savant Euclide et du compilateur Gaudence.

Il faut reconnaître que, la pratique de la musique ayant partout précédé la théorie, les perfectionnements apportés dans la facture des instruments

n'ont pas toujours anéanti les anciens usages. Ainsi, les tétracordes étaient déjà formés sur la lyre lorsqu'on ajouta une corde grave. On l'appela pour cela corde ajoutée, *proslambanomène*, et on la plaça au-dessous de la note la plus grave de l'hypate hypatòn, qui n'a plus été que la seconde note.

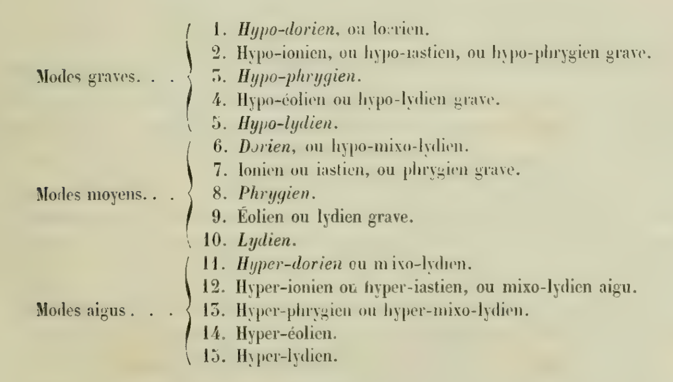
Au dire de Nicomaque, Pythagore aurait ajouté une huitième corde à la lyre, afin de compléter l'octave.

Les systèmes de Pythagore et d'Aristoxène furent surtout appréciés par les théoriciens.

Vers le milieu du troisième siècle avant Jésus-Christ, la théorie paraît avoir été l'objet de travaux considérables; mais tous les auteurs diffèrent, non seulement sur le nombre des signes musicaux, mais sur la nomenclature des modes. Il est devenu impossible de rien affirmer à ce sujet sans s'exposer à être contredit par une citation de quelque auteur grec.

Le renseignement le plus sérieux sur la constitution de la musique grecque ou plutôt sur la grammaire de cet art nous est fourni par les tables d'Alypius, et encore il ne faut pas oublier qu'il a vécu dans la deuxième moitié du quatrième siècle de notre ère, par conséquent à mille ans de distance de Pythagore et sept cents ans après Aristoxène.

NOMENCLATURE DES MODES D'APRÈS ALYPIUS



Modes graves. . .	1. *Hypo-dorien*, ou locrien.
	2. Hypo-ionien, ou hypo-iastien, ou hypo-phrygien grave.
	3. *Hypo-phrygien*.
	4. Hypo-éolien ou hypo-lydien grave.
	5. *Hypo-lydien*.
Modes moyens. . .	6. *Dorien*, ou hypo-mixo-lydien.
	7. Ionien ou iastien, ou phrygien grave.
	8. *Phrygien*.
	9. Éolien ou lydien grave.
	10. *Lydien*.
Modes aigus . . .	11. *Hyper-dorien* ou mixo-lydien.
	12. Hyper-ionien ou hyper-iastien, ou mixo-lydien aigu.
	13. Hyper-phrygien ou hyper-mixo-lydien.
	14. Hyper-éolien.
	15. Hyper-lydien.

Au deuxième siècle, Claude Ptolémée a réduit ces quinze modes à sept et a changé arbitrairement les noms sous lesquels on les désignait. En prenant pour base chacun des degrés de la gamme diatonique, il était d'ailleurs dans la vérité et établissait théoriquement ce qu'on pratiquait en

réalité depuis des siècles. Ce classement des modes musicaux dura jusqu'à la constitution tonale fixée par saint Grégoire et déjà ébauchée par saint Ambroise.

Voici donc l'ordre des modes selon Ptolémée :

Dorien	*la.*
Hypolydien	*si.*
Hypophrygien	*ut.*
Hypodorien	*ré.*
Mixolydien	*mi.*
Lydien	*fa.*
Phrygien	*sol.*

Et l'ordre grégorien :

	Étendue de l'échelle.		
Dorien	*ré*	*la*	*ré*
Hypodorien	*la*	*ré*	*la*
Phrygien	*mi*	*si*	*mi*
Hypophrygien	*si*	*mi*	*si*
Lydien	*fa*	*ut*	*fa*
Hypolydien	*ut*	*fa*	*ut*
Mixolydien	*sol*	*ré*	*sol*
Hypomixolydien	*ré*	*sol*	*ré*

On voit qu'il n'y a pas de coïncidence, ce qui déroute au sujet des attributions morales et expressives de ces échelles; mais cette division en huit modes avait été adoptée déjà en Orient, ainsi que le prouve le formulaire liturgique le plus ancien du rite grec et qui est appelé *les Huit Tons*, Ὀκτώηχος.

Indépendamment de la grande autorité de ce recueil d'hymnes, on trouve encore le classement des huit échelles tonales dans l'*Hagiopolite*, et au quatorzième siècle Manuel Bryenne en a parlé comme d'une tradition non interrompue.

Ces modes avaient leur caractère propre, ou du moins celui qui leur était attribué par l'usage qu'on en faisait.

« On doit conserver à chaque harmonie, dit Lucien, son caractère propre : à la mélodie phrygienne l'enthousiasme, à la lydienne le ton bachique, à la dorienne la gravité respectueuse, à l'ionienne la gaieté gracieuse. »

Καὶ τῆς ἁρμονίας, ἑκάστης διαφυλάττειν τὸ ἴδιον, τῆς φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς λυδίου τὸ βακχικὸν, τῆς δορίου τὸ σεμνὸν, τῆς ἰωνικῆς τὸ γλαφυρόν.

GENRES ENHARMONIQUE ET CHROMATIQUE

Je ne parlerai ici que comme d'une curiosité plus ou moins scientifique des genres enharmonique et chromatique, attribués aux Grecs anciens par Aristide Quintilien, parce qu'aucun monument n'est venu jusqu'à présent justifier ces théories. Le genre enharmonique ou harmonique aurait consisté dans l'emploi de quarts de ton dans des gammes dont on aurait supprimé des notes; par exemple, dans le mode lydien, on aurait eu cette gamme : *fa*, *sol*, *la*, *si*, *si* $^1/_4$, *ut*, *mi*, *mi* $^1/_4$. Les notes *fa*, *la*, *ré* auraient été supprimées. Dans d'autres modes, on aurait supprimé le *sol*, ou le *la*, ou le *fa*, etc.

Quant au genre chromatique, il aurait été de trois espèces :

1° le chromatique mou se serait composé d'un tétracorde ainsi divisé : *si* plus $^4/_{12}$, plus $^4/_{12}$, plus $^{22}/_{12}$ et *mi*. Aristoxène, le pseudo-Euclide et Gaudence ont divisé le ton en douze parties; Aristide Quintilien l'a divisé en vingt-quatre parties. Ce serait véritablement se moquer des lecteurs et s'exposer à l'hilarité des artistes que de prétendre qu'une musique a pu être exécutée dans de semblables conditions.

2° Le chromatique sesquialtère aurait consisté dans la division suivante du tétracorde : *si*, $^9/_{24}$, $^9/_{14}$ et $^{22}/_{24}$.

3° Le genre chromatique tonique aurait eu pour éléments deux demi-tons consécutifs, suivis d'une tierce mineure appelée *trihémiton*.

Enfin, des théoriciens veulent bien admettre que, dans le sixième siècle avant Jésus-Christ, les Grecs étaient en possession du genre diatonique pur de ces alliages. Du reste, ils trouvent leur excuse dans la prétention évidente qu'avaient quelques musiciens de découvrir des intonations intermédiaires et de les employer au temps même de Platon, puisque ce philosophe s'en moque agréablement dans son traité *de la République* : « N'est-il pas plaisant, Socrate, de voir nos musiciens disserter sur ce qu'ils appellent des nuances diatoniques, tendre l'oreille comme des curieux qui cherchent à surprendre des secrets; les uns disent qu'ils distinguent un certain intervalle, le plus petit qui se puisse apprécier; tandis que les autres prétendent que cette différence est insignifiante; et néanmoins tous, dans la pratique de leur art, négligent les théories de leur esprit pour ne suivre que la loi de leur oreille. »

En parlant de ce qu'il appelle les intervalles composés, Aristide Quin-

tilien dit que le plus petit est le diésis enharmonique; puis il distingue le demi-ton, le ton et le double ton (diton ou tierce majeure). Ce diésis enharmonique n'a rien qui contredise notre système européen, puisque nous tenons compte de subdivisions plus petites encore dans la modulation enharmonique, lorsque, en changeant un ♯ en ♭, un ♮ en ♯ ou en ♭, nous opérons sur un comma ou neuvième de ton.

Aristide Quintilien ajoute un correctif à la pensée qu'on pourrait concevoir de l'application des quarts de ton à la pratique musicale.

Πάλιν τούτων ἃ μέν ἐστιν ἐλάττω· ἃ δὲ μείζω· καὶ ἃ μὲν σύμφωνα· ἃ δὲ διάφωνα· καὶ ἃ μὲν ἐναρμόνια· ἃ δὲ χρωματικά· ἃ δὲ διατονικά· καὶ ἃ μὲν ῥητά· ἃ δὲ ἄλογα.

Par conséquent, ces intervalles étaient plus ou moins grands, comme ils le sont dans notre système, c'est-à-dire justes, augmentés ou diminués; ils étaient consonnants ou dissonnants, comme ils le sont encore; enharmoniques, chromatiques ou diatoniques; et Aristide Quintilien, ajoutant qu'ils sont rationnels ou illogiques, maintient et sauvegarde le principe du jugement de l'oreille et des rapports de ces intervalles avec la suite diatonique des sons.

Les fragments de notation grecque donnés par cet auteur resteront intraduisibles en notation moderne jusqu'à ce qu'on ait trouvé un monument manuscrit, peint ou sculpté, offrant une mélodie grecque dans une notation archaïque accompagnée d'une transcription en lettres dite boétienne.

On a prétendu qu'à l'imitation des Hindous et des Chinois, imitation, à mon avis, supposée, les Grecs avaient des modes dans lesquels des notes étaient supprimées.

Plutarque dit, il est vrai, que des cordes ont été retranchées à la lyre par Olympe et par Terpandre; il ajoute que ce n'a pas été par insuffisance de connaissances, mais pour donner à leurs mélodies plus de simplicité, et que leurs chants formés d'un petit nombre de notes étaient meilleurs que ceux dont les sons étaient multipliés.

J'ai dit ailleurs qu'il ne fallait pas conclure de l'absence de certaines notes dans un chant que leur suppression a été systématique, puisque nous avons nous-mêmes des mélodies qui offrent des lacunes semblables, et j'ai cité la mélodie si connue sous le nom de *Romance de la Rose*. Les partisans de la filiation aryenne diront que c'est une mélodie irlandaise, et chercheront à établir des rapports entre les Irlandais et les Aryens. Par malheur, nous possédons un assez bon nombre de chants anciens irlandais où les sept notes se trouvent employées. L'argument serait donc sans valeur.

On comprend que l'oreille fine des Ioniens et des Grecs en général ait dis-

tingué des intonations intermédiaires dans l'intervalle d'un ton à un autre et même d'un demi-ton au demi-ton suivant. On n'a pas besoin d'être Ionien pour cela : les inflexions de la voix suffisent pour démontrer l'existence de cette variété de sons. Mais quant à établir un système musical pratique sur la division de la gamme en vingt-quatre quarts de ton, cela a été aussi impossible au temps d'Olympe, c'est-à-dire deux siècles avant la prise de Troie, qu'aujourd'hui, par la raison que ce système enharmonique, compris ainsi, est incompatible avec l'ordre diatonique des tons et des demi-tons, base de l'art musical chez tous les peuples et à toutes les époques.

Ce système enharmonique se bornait donc à un effet mélodique analogue à celui que produisent les violonistes en glissant sur la corde de leur instrument, effet dont les guitaristes usent et abusent. L'action funeste de ce genre d'exécution sur les caractères, l'état de langueur, de mollesse où il jetait les auditeurs l'ont fait proscrire par les artistes sérieux et par les gens de goût. Le genre chromatique lui a été préféré; c'était un moyen terme. Les petits intervalles étaient encore employés, mais avec plus de réserve. C'était encore une application dangereuse d'un art destiné à transporter l'âme sur les hauteurs, à exciter dans les cœurs l'amour de ce qui est noble, grand, généreux, à calmer les mauvaises passions, à honorer les dieux. Les Doriens refoulèrent en Asie ces tendances corruptrices et leur opposèrent le genre diatonique dans toute sa pureté et sa correction tonale. Ce fut en vain que Timothée de Milet défendit le genre asiatique.

Les Grecs ont toujours lutté contre l'invasion des habitudes musicales asiatiques, afin de conserver à leurs chants nationaux le caractère diatonique.

Dans une de ses comédies, Phérécrate met en scène la Musique, dont les vêtements sont en lambeaux et qui a été meurtrie de coups. La Justice lui en demande la cause, et la Musique lui répond que Mélanippide, Phrynis, Timothée ont démonté sa lyre à sept cordes pour y mettre douze cordes; qu'ils en ont tiré des « roulements et des petits airs extravagants ». Cela se passait au sixième siècle avant notre ère.

Aristophane se moque aussi également des inflexions molles des Asiatiques dans sa comédie des *Oiseaux*.

D'ailleurs il y a beaucoup de conjectures dans l'exposé qu'on peut tracer de l'usage de la musique en Orient et en Occident antérieurement au sixième siècle avant l'ère chrétienne. On vient de voir que les historiens grecs ont donné sur cet art les notions les plus contradictoires; les traités qui sont parvenus jusqu'à nous ont été écrits à diverses époques, alors que la musique s'était elle-même transformée et que les termes techniques avaient changé d'acception.

Malgré les dénominations asiatiques de plusieurs modes anciens, le phrygien, le lydien, l'ionien ou l'iastien, ils ne sont pas moins diatoniques que l'éolien et le dorien, ce qui prouverait que les genres enharmonique et chromatique consistaient moins dans un système théorique que dans un mode d'exécution pratiqué par les chanteurs et les citharèdes.

Dans la comédie des *Chevaliers*, Aristophane, qui avait beaucoup de bon sens, se moque agréablement des théoriciens qui prétendaient introduire dans la musique des quarts de ton, et qui en attribuaient l'invention à Olympe. Les acteurs prononçaient un vers formé de la syllabe *mi* répétée douze fois avec des inflexions diverses, en disant aux spectateurs qu'ils se lamentaient et pleuraient comme deux flûtes jouant un air d'Olympe. Leurs voix produisaient un traînement du son analogue à l'effet d'une corde de violon ou de piano qu'on met au ton; et les Athéniens de rire comme le faisaient les Parisiens lorsque Paganini imitait sur son violon les miaulements d'une bande de chats.

Un autre musicien qu'Olympe tenta aussi un retour au style asiatique. Il s'appelait Philoxène, et il ne serait pas impossible que ce fût un surnom; car il exprimait son goût pour les mœurs étrangères (φίλος-ξένος, qui aime les étrangers). Il me paraît certain d'ailleurs qu'en Orient la musique a été de tout temps, sauf dans quelques fêtes religieuses, considérée et pratiquée comme un moyen d'excitation à la volupté. Cette destination l'a maintenue et circonscrite dans un cercle étroit d'effets auxquels l'intelligence artistique n'a eu qu'une faible part. La stérilité et la monotonie ont été la juste conséquence de cet emploi dégradant. Qu'on réfléchisse à ce que rapporte Quinte-Curce du rôle que jouaient les musiciens dans les repas, chez les Babyloniens, où la débauche succédait à la gaîté. Les femmes qui assistaient à ces festins gardaient d'abord une contenance modeste; ensuite elles quittaient les vêtements qui couvraient le haut du corps, et peu à peu oubliaient toute pudeur; à la fin (ce qu'on a honte à dire) elles jetaient à terre les derniers voiles. Et ce n'étaient pas des courtisanes qui se déshonoraient ainsi, mais des femmes mariées et des jeunes filles vierges, qui s'étaient accoutumées à regarder comme une marque agréable de politesse d'avilir ainsi leur corps en l'exposant aux regards[1].

1. Fœminarum convivia ineuntium, in principio modestus est habitus; dein summa quæque amicula exuunt, paulatimque pudorem profanant; ad ultimum (honos auribus sit) ima corporum velamina projiciunt. Nec meretricum hoc dedecus est, sed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis vilitas. (Lib. V, cap. I.)

DU RYTHME MUSICAL

Le rythme musical chez les Grecs était subordonné au rythme poétique dans le chant, ce qui a toujours eu lieu dans ce que nous appelons le récitatif et la déclamation lyrique. Les formes multiples de la versification grecque se prêtaient à des combinaisons rythmiques innombrables, de telle sorte que les mesures variées de notre musique moderne ont dû nécessairement se retrouver dans la mélopée, dans les chœurs, dans les chansons. Mais quant à la danse et au jeu des instruments, la durée des sons était soumise aux mouvements qui sont inspirés par la nature, d'où résultaient des mesures, des cadences binaires, ternaires, avec leurs combinaisons diverses. Les mesures isochrones sont si naturelles au jeu des muscles, à la marche, à l'agitation des membres, aux tressaillements intérieurs des corps humains, que les Grecs n'ont pu s'y soustraire, et ils les ont exprimées ainsi : le temps, comme mesure d'unité, *χρόνος*; la longue de deux temps, *μάκρα δίχρονος*; la longue de trois temps, *μάκρα τρίχρονος*; la longue de quatre temps, *μάκρα τετράχρονος*; la longue de cinq temps, *μάκρα πεντάχρονος*.

Ces diverses valeurs ou modes de durée des sons avaient leurs silences correspondants; en voici les relations :

Silence de 1 temps.	Κένος βράχυς (temps vide court).
Silence de 2 temps.	Κένος μάκρος δίχρονου.
Silence de 3 temps.	Κένος μάκρος τρίχρονου.
Silence de 4 temps.	Κένος μάκρος τετράχρονου.
Silence de 5 temps.	Κένος μάκρος πεντάχρονου.

Ce que nous appelons la pause était nommé διαστολή.

Les Grecs exprimaient notre mesure à six quatre ou six huit par le terme *ῥυθμὸς ἑξαχέμος*, mesure à six temps.

Mais il en était de ces temps comme de la quantité prosodique qui donnait la mesure du vers et était néanmoins modifiée par l'accentuation : celle-ci était déterminée par l'intonation et la succession des sons : par exemple, dans le *proscrousmos*, figure de trois notes dont la seconde était plus basse d'un degré que les deux autres, comme dans *la*, *sol*, *la*, l'accent portait sur la première; dans l'*eccrousmos*, figure de trois notes dont la seconde s'élevait d'un degré au-dessus des deux autres, comme *la*, *si*, *la*, l'accent portait sur la seconde note.

La succession d'un son grave et d'un son aigu liés entre eux s'appelait *proslepsis;* l'abaissement lié d'un son aigu à un son grave s'appelait *éclepsis;* si les tons étaient détachés, le *proslepsis* devenait *proscrousis*, l'*éclepsis* devenait *eccrousis;* le *mélismos*, le *compismos* et le *térétismos* étaient d'autres groupes de sons. Chacun de ces groupes comportait un accent qui lui était propre. Je m'étonne de ce que personne n'ait vu dans cet accouplement de plusieurs notes l'origine des signes neumatiques qui rendent si difficile la lecture de nos premiers manuscrits du moyen âge.

C'est aux progrès de la musique symphonique moderne qu'il faut attribuer l'usage devenu général de la division d'un morceau de musique en fractions ou mesures d'égale durée, au point de vue de l'écriture et du solfège. Le style, la déclamation, le goût interviennent dans l'exécution et modifient proportionnellement les formes de durée isochrones.

MUSIQUE DRAMATIQUE

L'importance du *chœur* dans la tragédie grecque réclame pour lui une place dans l'histoire de la musique.

L'origine de la poésie dramatique et lyrique n'est pas plus obscure que celle des autres manifestations de la vie humaine. Il est naturel à l'homme de mettre de l'imagination dans le choix de ses plaisirs, d'y rapporter ses facultés, de s'y livrer avec ardeur et passion. Or, le culte de Bacchus se prêtait plus qu'un autre à l'effervescence, à l'exaltation et aux voluptés faciles. C'est ce qui explique l'étymologie peu noble du mot Tragédie, dont le sens a été absolument perverti, car elle a pour parrain le bouc, τράγος, et pour premiers acteurs les bacchantes, les corybantes, les faunes, les satyres et tous ceux qui composaient le cortège du vieux Silène barbouillé de lie et couronné de pampres.

On garda longtemps à Athènes le souvenir de cette origine : car les représentations des tragédies n'avaient lieu qu'à l'époque des Dionysiaques et des Lénées, fêtes de Bacchus.

Thespis, né dans l'Attique, fut le premier auteur dramatique grec connu ; dans la première moitié du sixième siècle, il fit représenter une tragédie d'*Alceste*, les *Jeux funèbres de Pélias*, les *Jeunes gens*, les *Prêtres* et *Penthée*. Il jouait ses pièces lui-même et seul, n'ayant que le chœur pour interlocuteur; et, afin qu'on distinguât les rôles, il inventa des masques en toile qui, avec le costume du personnage qu'il allait revêtir entre

les scènes, complétaient l'illusion. Ces masques furent plus tard agrandis, rendus métalliques et façonnés de manière à porter la voix au loin. L'*oncos*, c'était le nom de ces organes artificiels, était nécessaire dans les théâtres antiques, dont la circonférence était si étendue qu'elle contenait quelquefois jusqu'à vingt mille personnes. La taille des dieux et des héros était exhaussée par le cothurne. Lorsqu'on introduisit des rôles de femme dans les tragédies, ils étaient toujours tenus par des hommes.

Les représentations dramatiques étaient organisées par un directeur nommé par les archontes, et choisi parmi les citoyens les plus riches, parce que des dépenses considérables, quelquefois ruineuses, lui étaient imposées. Le chorège en effet prenait à sa charge les frais de costumes des choristes, dont le nombre augmentait toujours. Eschyle s'était contenté de douze choristes; Sophocle et Euripide en employèrent jusqu'à cinquante. Non seulement le chorège habillait les choristes de vêtements somptueux, mais il veillait aux répétitions, aux études, au travail des danseurs, à l'instruction musicale des enfants, au jeu des instruments. Il avait sous ses ordres un chef du chant appelé *chorodidascalos*. Ce personnel nombreux était payé par lui, et il devait fournir en outre les couronnes d'or et tous les accessoires de la mise en scène. Cette charge était honorifique, mais fort onéreuse. Aussi a-t-elle souvent donné lieu à des réclamations. Les avocats Lysias, Antiphon et Démosthène ont dû élever la voix en faveur de plusieurs chorèges ruinés par la prodigalité qui leur était imposée.

C'est à Delphes, pendant les jeux pythiques, qu'eurent lieu les plus importants concours de musique, si l'on en croit Pausanias. Nous avons les noms des artistes qui remportèrent les prix; mais c'est le cas de dire *nomina nuda tenemus*. Ce qu'il nous intéresserait le plus de connaître sera éternellement soustrait à nos vœux. Des érudits, au nombre desquels est Fétis, se sont étonnés avec raison de ces luttes harmonieuses sur la flûte et la cithare, en présence de milliers d'auditeurs, dans d'immenses enceintes et en plein air. Il me semble qu'on a trop pris à la lettre les récits des historiens. Si l'on nous disait que dans une fête nationale, je ne dis pas au Champ de Mars, mais même sur la place de la Concorde, les flûtistes Taffanel et Molé, les harpistes Godefroid et Prumier ont soumis le jugement de leur talent à vingt ou trente mille auditeurs, nous croirions à une mystification. Pourquoi attribuer aux Grecs ce que nous considérons comme impraticable chez nous? Sans récuser les témoignages des historiens, n'est-il pas permis de croire que ces concours de voix et d'instruments avaient

lieu pendant la durée des jeux, qui était de plusieurs jours, dans un lieu spécial, dans une salle de concert, devant un auditoire choisi et présidé par des juges compétents? Cela pouvait très bien se concilier avec la proclamation des prix dans l'assemblée publique et avec le couronnement des vainqueurs au son des trompettes.

A l'appui de mon opinion, je citerai un fait qui lui donne quelque poids. Lorsqu'on ajouta au programme des fêtes célébrées pendant les Panathénées la récitation des poèmes homériques par des rhapsodes et des concours de musique, Périclès fit construire l'Odéon expressément pour ces solennités lyriques.

Parmi les lauréats des concours pythiques on cite les aulètes Sacadas, d'Argos, qui remporta le prix trois fois, et Pythocrite, de Sicyone, six fois couronné dans l'espace de vingt-quatre ans. Céphallon fut vainqueur dans le concours de chant accompagné sur la cithare, et Échembrote dans celui de chant accompagné par la flûte. Le cithariste Agélas, de Tégée, et l'aulète Midas, d'Agrigente, signalé par Pindare, furent aussi couronnés à Delphes.

A Olympie, le pentathle et la course des chars suffisaient à captiver toute l'attention de la multitude accourue de toutes les villes de la Grèce. Cependant, comme les jeux, qui duraient cinq jours, étaient inaugurés par une cérémonie religieuse en l'honneur de Jupiter, dont le temple célèbre renfermait la statue du dieu, chef-d'œuvre de Phidias, on institua un concours de trompettes. J'ai dit plus haut que cet instrument n'était employé que pour donner le signal des cérémonies religieuses et la proclamation des prix.

Les trompettistes renommés de la Grèce furent Timée et Cratès, d'Élis, le Sicilien Archias, d'Hybla; Hérodore de Mégare fut le plus célèbre, car il remporta le prix dans la même année à Olympie, à Delphes, à Corinthe et aux jeux néméens.

La fête des Panathénées, à Athènes, avait un caractère religieux, poétique et gracieux qui parle encore à notre imagination. On se retrace ces longues théories de jeunes filles se profilant sur les murs blancs de l'Acropole, ces choéphores, ces canéphores, ces cavaliers, ces éphèbes gracieux et hardis, ces enfants, ces beaux vieillards portant des rameaux (thallophores), les animaux parés pour les sacrifices, enfin la procession des vierges portant à la statue de Minerve le nouveau péplum que leurs mains ont brodé pendant une année dans la retraite, près du temple d'Érechthée. Instituée par Erichthonius, fils d'Amphictyon, dans un but religieux, érigée en culte politique et national par Thésée, la fête des Panathénées a conservé son

caractère pendant de longs siècles, et la frise du Parthénon n'a pas peu contribué à en perpétuer le souvenir. Que n'a-t-elle pu aussi nous transmettre les mélopées des aèdes, des citharèdes, des aulètes, et le rythme des danses sacrées!

Chez tous les peuples, civilisés ou barbares, une musique quelconque, souvent accompagnée de danses, a été le complément d'un banquet. Mais chez les Grecs, cet usage paraît avoir eu jusqu'au quatrième siècle un caractère noble, intelligent, élevé. A la fin du repas, la lyre passait de main en main, et chaque convive chantait ou déclamait quelques vers des poètes ou un récit appartenant aux temps héroïques. C'était la marque d'une éducation distinguée de n'être pas pris au dépourvu. Thémistocle ayant décliné l'offre qu'on lui faisait de la lyre, sous le prétexte qu'il ne savait pas s'en servir, perdit de sa considération aux yeux des convives.

Cette coutume était bien ancienne : Homère parle de Phémius, vieux serviteur d'Ulysse, obligé de chanter et de jouer de la cithare aux festins des prétendants de Pénélope. Le même poète signale encore Démodocus, aède favori des Muses, qui à la cour d'Alcinoüs chanta un épisode de la vie d'Ulysse, alors assis à la table du roi des Phéaciens. Les odes de Pindare étaient naturellement chantées dans les festins auxquels assistaient les héros des jeux olympiques.

Mais les relations des Grecs avec les Asiatiques leur firent perdre ces traditions d'un lyrisme élevé. Au lieu de chanter eux-mêmes dans leurs banquets et d'inviter leurs amis à imiter leur exemple, les hôtes firent venir des chanteurs, des citharèdes de profession, des artistes habiles qu'ils payaient fort cher, comme cet Amoïbée qui, selon Athénée, gagnait un talent attique dans sa journée. Puis vinrent les hétaïres, les danseuses ioniennes et lesbiennes, et puis tout se termina par les orgies de Corinthe dont la dépense n'était pas à la portée de tous les citoyens romains : *non omnibus licet adire Corinthum*, disait Horace.

Comment les institutions doriennes, restées si vivaces, si honorées dans l'Hellade pendant plusieurs siècles, n'auraient-elles pas cédé la place à des mœurs moins austères, au contact de tous ces hommes qui avaient plus ou moins pris part aux expéditions d'Alexandre, lorsque le héros macédonien si généreusement doué, l'élève d'Aristote, s'était laissé enivrer et corrompre par les voluptés orientales? On peut lire dans Athénée (XII, c. IX) la description de la fête qu'Alexandre donna pour célébrer ses noces avec une des filles de Darius, fête qui dura cinq jours. Je ne parlerai pas des quatre-vingt-douze lits dont chacun avait coûté vingt mines d'argent, des

colonnes revêtues de lames d'or et de pierres précieuses, cela est étranger à mon sujet; mais je dois relever ce fait que beaucoup de musiciens grecs figurèrent dans cette solennité, et je ne présume pas qu'ils y chantèrent des odes pindariques. Parmi les citharistes on trouve Cratinos de Méthymne, Aristonyme d'Athènes, Athénodore de Théos; parmi les citharèdes Héraclite de Tarente, Aristocrate; Denys d'Héraclée et Hyperbolus de Cyzique chantèrent au son des flûtes; des aulètes jouèrent les airs adoptés pour les jeux pythiens; puis on exécuta des dithyrambes dans lesquels le nom d'Alexandre était substitué à celui du dieu Bacchus. Sans doute il y avait de l'à-propos dans cette flatterie, puisque tous deux pouvaient s'arroger le titre de vainqueur des Indes; mais les pampres et le jus de la treille étaient en cette circonstance les attributs les plus réels de la divinité du héros macédonien. Alexandre ne marchanda pas sa satisfaction et combla de présents les chanteurs; c'était Timothée, Phrynichus, Céphisias, Diophante, Evius de Chalcis. Les artistes dithyrambiques, qu'on appelait pour cette raison « dionysocolaces », portèrent le nom d' « alexandrocolaces ». On trouve aussi dans cette description transmise par Athénée un nommé Phasimèle, qui joua de la grande harpe égyptienne.

Je constate ici que l'abandon des poèmes héroïques, que la prédominance de la musique instrumentale sur la vocale, que l'habileté dans l'exécution des notes parasites, dites d'agrément, que la rapidité des traits et l'agilité mécanique, ont détourné les Grecs de la voie du progrès, en étonnant leur esprit, en substituant la sensation à l'expression intelligente et même savante des sentiments de l'âme qu'ils auraient trouvée certainement dans les développements de la tonalité diatonique dorienne.

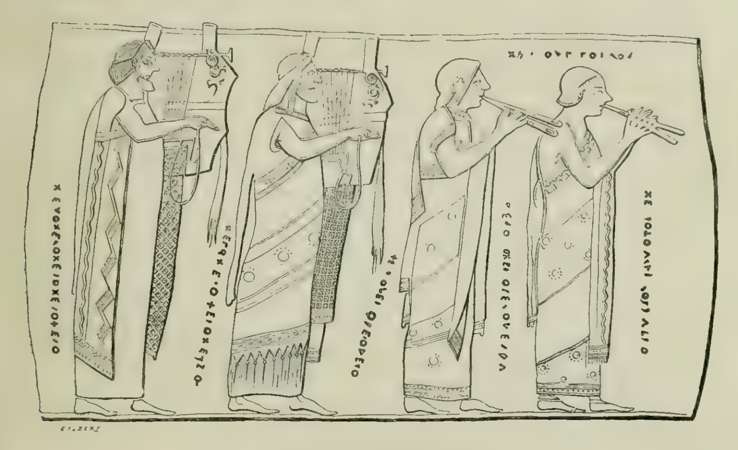
HYMNES GRECS

Ces hymnes furent composés en l'honneur d'Apollon, vers le onzième siècle, par Olen de Lycie, Philamon, Chrysothémis de Crète, Thamyris; c'étaient les Pæans. Vinrent ensuite Terpandre, Stésichore, Alcman, Archiloque, Simonide, Empédocle, Parménide. Plus tard encore, Callimaque, et enfin Denys et Mésomédès.

Les *oupygges* (οὔπιγγοι) étaient des hymnes en l'honneur de Diane; les *dithyrambes* célébraient Bacchus; les *oulæ* (οὖλοι), Cérès.

Les figures de musiciens représentés sur un fragment de la frise du Parthénon se sont retrouvées sur un vase qui est au Musée de Berlin.

On y voit quatre personnages : les deux premiers jouent de la flûte double ; les deux suivants, en costume de prêtres d'Apollon, jouent de la cithare à sept cordes ; chaque figure est accompagnée d'une légende qui aurait un grand intérêt si le bas-relief avait été historique au lieu d'être simplement décoratif. Les lettres KEIO, qui forment cette légende, sont répétées cinq fois. Fétis a tenté de les traduire d'après la notation pythagoricienne : le sens qu'il donne est inacceptable ; d'après les tables d'Alypius on n'arrive à aucun résultat intéressant, et il est aisé d'en conclure que ces caractères ont été sculptés sans que l'artiste ait eu d'autre intention que de remplir l'espace compris entre les figures par des caractères de musique quelconques.



Musiciens grecs (Musée de Berlin).

DANSES GRECQUES

Les chants d'hyménée étaient accompagnés par la syrinx et les flûtes. Les jeunes filles faisaient cortège à la fiancée en dansant au son de la phorminx. Les chœurs dansés par les jeunes filles s'appelaient *parthéniques*, les autres *prosodiaques*.

Chaque espèce de danse avait un nom qui indiquait son caractère : la *dipodie* et la *bibasis* étaient des danses lacédémoniennes ; la danse guerrière

était appelée *pyrrhique;* la danse sérieuse, *emmélie*. Lorsque les danseurs étaient nus, l'*emmélie* prenait le nom de *gymnopédie;* c'était la danse instituée par Lycurgue.

Les autres genres de danse étaient :

Le *comos*, danse après les banquets ; le *callinique*, l'*hédycomos*, danses gracieuses ; la danse *persique*, dont les mouvements étaient graves ; le *colabrismos*, danse énergique de Thrace ; la danse des femmes, *celadisma ;* les danses lascives et obscènes étaient le *baucisme*, l'*épiphalle*, le *phallicon*.

CHANTS DIVERS

L'invocation à Bacchus, *évohé*, terminait les dithyrambes en l'honneur du dieu.

Les chants des funérailles étaient nommés *thrènes* (θρῆνοι).

Enfin, les chansons populaires prenaient le nom des corps de métiers. Athénée nous les a énumérées en détail, en voici les noms :

Le chant des laboureurs, *épimylios;* le chant des bouviers, *bucoliasmos;* le chant des tisserands, *ailinos;* le chant des foulons, *ioulos;* le chant des moissonneurs, *démétrouloi*, chants en l'honneur de Cérès.

LES QUATRE FRAGMENTS

Ce qui nous engage à nous méfier des théories émises par les auteurs des traités de musique ancienne, c'est l'absence d'exemples pratiques à l'appui de leurs raisonnements et de leurs assertions. Les seuls fragments de musique grecque que nous possédons sont au nombre de quatre, et encore leur authenticité n'est rien moins que démontrée ; ce sont :

1° Un hymne à Calliope ;

2° Un hymne à Némésis ;

3° Un hymne en l'honneur d'Apollon ;

4° Une ode de Pindare.

On ne connaît pas les auteurs des trois hymnes grecs. La notation du chant appartient-elle au poète, ou a-t-elle été écrite sur ses vers par un citharède ?

Le nom de Denys, qu'on trouve sur un des manuscrits, a fait penser que ces chants pouvaient être attribués à un poète-musicien de ce nom. Mais à un Denys de Mytilène on a opposé un Denys de Corinthe, puis un Denys de Byzance, enfin le Denys signalé par Plutarque et surnommé l'Iambique.

Vincent Galilée, musicien érudit, père du célèbre astronome, a publié la notation et le texte des trois hymnes dans son ouvrage publié à Florence en 1581, *Dialogo della musica antica e della moderna*, d'après un manuscrit de Florence. On les trouve aussi dans des manuscrits, à Paris, à Naples, à Munich, à Londres, à Oxford.

Les auteurs qui en ont donné une traduction sont : Bottrigari (1602), Chilmead (1672), Burette, Marpurg (1759), Frédéric Bellermann, d'après la théorie rythmique d'Apel (1814) et de Bœckh (1821), et enfin Fétis (1872). Je crois inutile d'ajouter que sur ce sujet délicat ces érudits ont été loin de s'entendre. Non seulement la place qu'occupe le chant sur l'échelle des sons varie (il y a une sixte de différence entre la traduction de Burette et celle de Bellermann), mais les intervalles eux-mêmes offrent des variantes. En outre, la durée des sons qui détermine le rythme diffère absolument. Les recherches des savants allemands sur la prosodie et la métrique ont besoin d'être complétées par l'intelligence de la langue musicale, par une sorte d'intuition de la pensée du compositeur, œuvre complexe qui ne peut être entièrement subordonnée à des principes fixes de grammaire, de numération de pieds isochrones. Il n'y a pas de lit de Procuste pour l'inspiration du musicien.

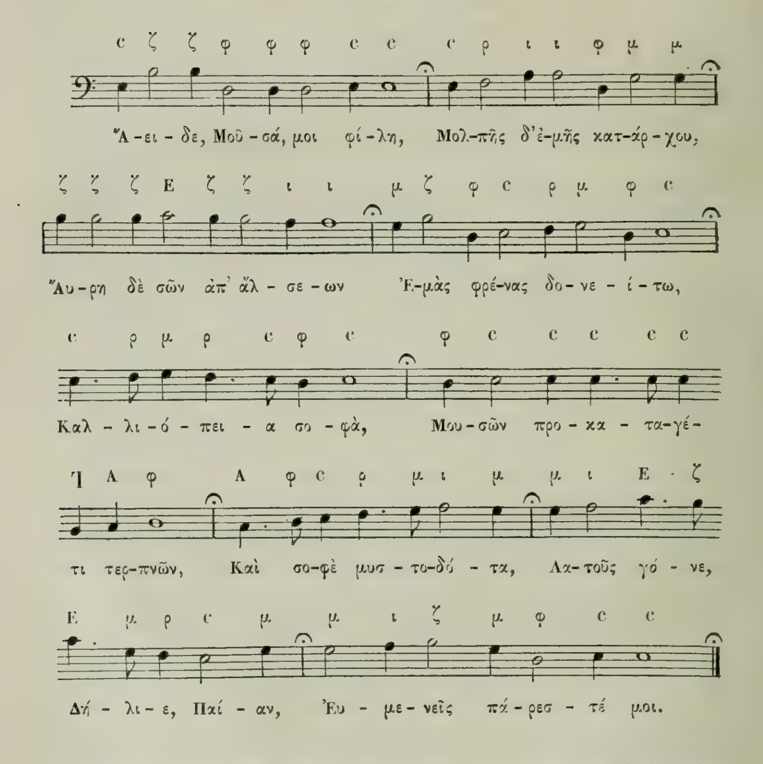
J'ai lu et médité les traductions qui ont été faites de ces fragments. Ces hymnes n'appartiennent pas à une antiquité reculée; ils paraissent même postérieurs à l'ère chrétienne ; leur notation dans les manuscrits peut avoir été fautive, puisqu'elle offre dans chacun des lacunes et des dissemblances. Cependant ce n'est pas une raison pour ne pas chercher le sens mélodique de ces chants, et c'est ce que j'ai tenté à mon tour, ayant remarqué que mes prédécesseurs n'avaient pas tenu assez compte de la déclamation du vers, d'après les principes si bien exposés par saint Augustin, au quatrième siècle, alors professeur de rhétorique à Milan, dans son traité *De musica*. Il m'a semblé qu'il ne suffisait pas de se mettre à peu près d'accord sur l'intonation, qu'il fallait encore retrouver les divisions, les accents, les périodes. En donnant une trop stricte importance aux valeurs proportionnelles, l'allure du vers disparaît ; si on les supprime, au contraire, c'est l'allure de la phrase musicale qui s'éclipse.

J'ai donc adopté la méthode que j'ai employée dans l'exécution des séquences tirées de manuscrits du moyen âge, et dont plusieurs sont connues sous le nom de *Chants de la Sainte-Chapelle*. Il me semble qu'il a jailli de cette nouvelle traduction de l'hymne à Calliope une lueur qui fait mieux connaître cette mélopée. Je suis loin d'y voir un chef-d'œuvre ; mais lorsqu'on s'est familiarisé avec les progressions du mode lydien, en y

joignant l'intelligence du texte, en la faisant exécuter très lentement, comme il convient à une invocation à la Sagesse, et avec un grand nombre de voix, l'effet peut encore avoir du caractère.

HYMNE A CALLIOPE

Nouvelle traduction



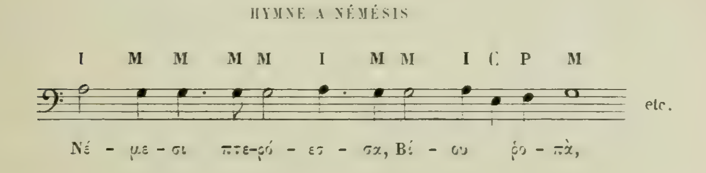
« Chante, ô Muse que j'aime; guide mon inspiration; que l'air qu'on respire dans tes bois sacrés fortifie mon âme, sage Calliope, qui présides le chœur des Muses pleines de charmes; et vous aussi, sage fils de Latone, qui nous initiez à vos mystères, Apollon Délien, soyez-moi favorable. »

L'hymne à Némésis a pour auteur Mésomédès, citharède vivant à la cour

d'Adrien, et récompensé par cet empereur à cause des vers qu'il avait faits à la louange de son favori Antinoüs. Antonin le Pieux supprima la largesse dont ce poète avait été l'objet.

« O Némésis ailée, qui tracez l'orbe de notre vie, déesse aux yeux noirs, fille de la Justice, qui savez réprimer les excès des mortels par un frein aussi dur que le diamant, qui êtes l'ennemie de toute injure funeste, qui chassez de votre présence la noire Envie, votre roue, toujours mobile et invisible, entraîne avec elle la Fortune riante des hommes. Vous suivez, sans être vue, la trace de leurs pas ; vous inclinez leur tête orgueilleuse, et vous mesurez et réglez leurs jours à votre coudée ; vous tenez dans vos mains la balance, les sourcils toujours froncés ; soyez-nous propice, heureuse dispensatrice de la justice, ô Némésis ailée, qui tracez l'orbe de notre vie ; nous chantons Némésis, la divinité incorruptible et la Justice, qui siège auprès d'elle ; la Justice, aux ailes rapides et puissantes, qui protège les hommes de grande vertu contre les fureurs de l'Envie et les esprits infernaux. »

L'hymne à Némésis n'est complet dans aucun manuscrit. Les traductions qui en ont été faites par Burette, Bellermann et Fétis offrent un chant si peu intéressant que je crois inutile de le donner ici, et je n'ai pas cru pouvoir en rien tirer de mélodieux en le ponctuant d'après l'arsis et la thésis. Je le regrette d'autant plus que le texte est superbe. Je me borne à noter ici le premier vers.

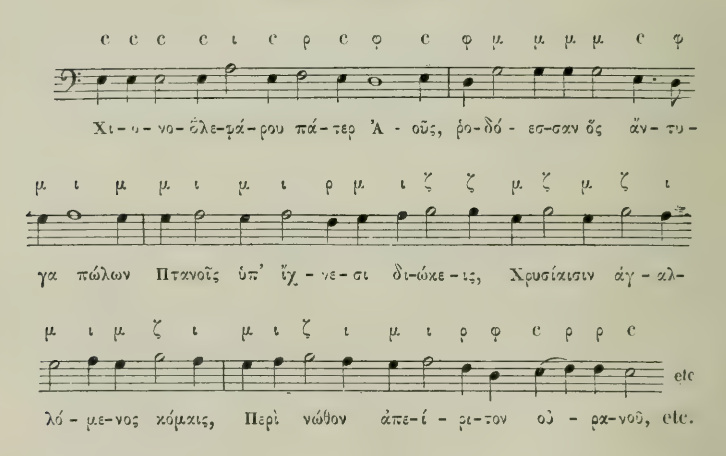


L'examen du troisième document, reproduit d'après cinq manuscrits, tous postérieurs à l'ère chrétienne, augmente encore mon incrédulité à l'égard de l'authenticité du chant de ces hymnes. Ce document est l'hymne à Apollon, dont la poésie a de la grandeur, et dont la mélodie, prétendue lydienne, est misérable. Est-elle l'effet d'une mystification ou un essai de notation fait par quelque chercheur d'après les tables des théoriciens ? Est-ce encore une réminiscence informe, inexacte, d'une sorte de récitatif

chanté par un prêtre d'Apollon dans une cérémonie religieuse? La reproduction de ce chant dans les manuscrits de diverses provenances ne prouve en rien son authenticité; car beaucoup de manuscrits étaient naturellement copiés les uns sur les autres.

Comment a-t-il pu se faire que parmi tant de manuscrits grecs qui nous sont parvenus, il ne s'en soit pas trouvé qui offrent des mélopées certaines? Pourquoi les théoriciens n'ont-ils pas donné dans leurs ouvrages des chants servant d'exemples et donnant la preuve de la vérité de leurs dissertations? Est-ce qu'on n'est pas fondé à croire que tous ces chants si vantés n'étaient jamais écrits, mais qu'ils étaient enseignés, et se transmettaient par tradition? Les six premiers vers de l'hymne à Apollon ne sont pas notés. Je donne ici seulement la première période de la partie notée : « Père de l'Aurore, dont les paupières sont blanches comme la neige, vous qui, paré d'une chevelure d'or, conduisez dans le ciel immense votre char rosé, traîné par des chevaux ailés..., » etc.

HYMNE A APOLLON



Il me reste à parler du quatrième et dernier document connu. C'est le chant de la première ode pythique de Pindare, découvert par le P. Kircher dans un manuscrit (devenu introuvable) du monastère de San Salvador, en Sicile, et publié dans la *Musurgia universalis*. Quoique ce chant soit noté avec les signes du mode lydien, conformément aux tables d'Alypius, il ap-

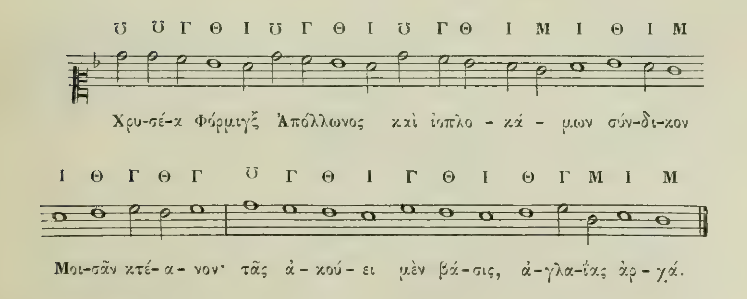
partient expressément au mode dorien. Je vais en donner le chant, tel qu'il a été publié par le P. Kircher et, à son exemple, par les auteurs de divers ouvrages sur la musique, jusqu'à Fétis inclusivement, et, en second lieu, ma traduction dans le mode dorien. Il résultera de ce rapprochement que la mélodie de cette ode de Pindare pourrait fort bien être un plain-chant de notre liturgie, qu'un érudit fantaisiste aurait affublé de la notation grecque vocale et instrumentale, dans un but, fort louable d'ailleurs, d'étude comparative. Pourquoi cette mélopée est-elle unique dans les manuscrits? Les odes de Pindare, les poésies chantées, ont joui d'une telle célébrité qu'il est inexplicable que leur notation n'ait pas été transmise en même temps que leur texte. Je traduis ici la partie seule notée de l'ode :

« O lyre d'or, fidèle compagne d'Apollon et des Muses à la belle et noire chevelure! les chœurs de danse suivent le rythme de vos mélodieux accords.

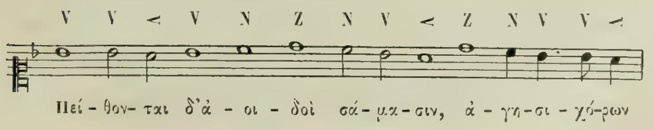
« Les aèdes obéissent à vos harmonieux préludes. Vous avez le pouvoir d'éteindre la flamme dévorante des passions. »

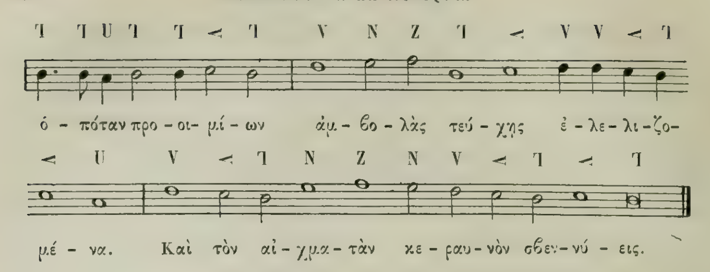
PREMIÈRE ODE PYTHIQUE DE PINDARE

Notation vocale du mode lydien.

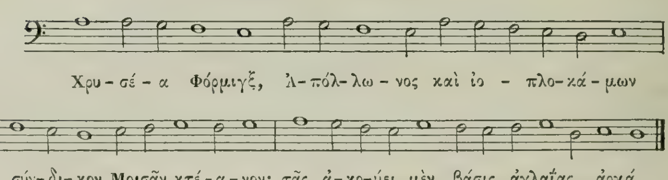


Chœur accompagné par la cithare. — Notation instrumentale du mode lydien.

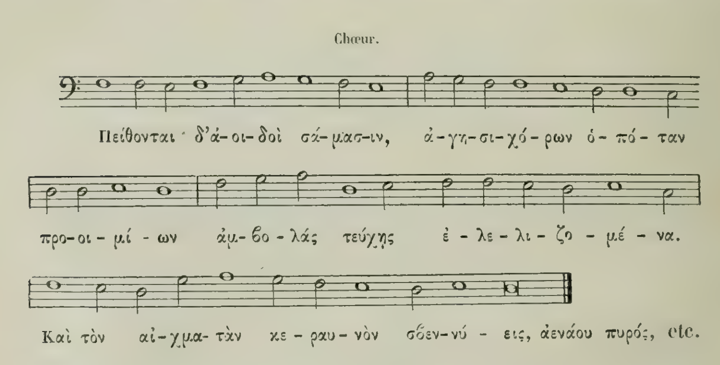




Nouvelle traduction dans le mode dorien.



Chœur.



Malgré la beauté, l'élégance, la finesse et la souplesse de la langue grecque, elle est moins favorable à une pleine émission de la voix que les langues latine et italienne. Les nombreuses diphtongues, la fréquence des *iota* et de l'*èta*, qui, on le sait, se prononce *ìta*, donnent une sorte de fluidité au langage, et le vocable vibre moins. André Chénier l'a qualifié autrement :

> Ce langage sonore aux douceurs souveraines,
> Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.

Sauf mes réserves au point de vue de la sonorité, je suis trop admirateur d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide pour contredire à cet éloge de la langue grecque, et l'un de mes maîtres, M. de Sinner, en frémirait d'indignation dans sa tombe. Mais il est incontestable que nos oreilles latines sont habituées à des inflexions plus précises et à des intonations plus posées.

INSTRUMENTS DES GRECS

La musique instrumentale ne paraît avoir été, chez les Grecs, que l'humble servante de la poésie, à de rares exceptions près.

Les lyres, les cithares, les flûtes simples et doubles, égales ou inégales, les syrinx et les tambours, la conque marine et la trompette dite tyrrhénienne, voilà les seuls instruments véritablement grecs dont les monuments nous affirment l'existence.

Je dois à l'obligeance de M. Perrot, membre de l'Académie des Inscriptions, la communication des dessins de deux statues provenant de Chypre et qui, selon l'opinion de ce savant, doivent dater du cinquième ou du sixième siècle avant notre ère. L'une est celle d'un cithariste; elle est au Louvre. L'autre représente un joueur de la double flûte; elle fait partie de la collection de M. Piot. Les embouchures de l'instrument sont très distinctes, et le bas du visage est entouré de la lanière appelée *phorbeia*[1].



Cithariste. (Pierre calcaire.)



Joueur de flûte double.

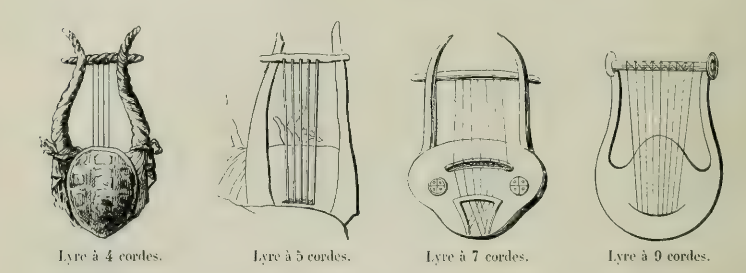
Instruments à cordes. — Je crois avoir déjà démontré suffisamment que le tétracorde est la véritable base de la musique, puisque la gamme,

1. *Histoire de l'art*, par MM. Perrot et Chipiez, t. III, fig. 400 et 401.

en somme, se compose de deux tétracordes successifs et reproduisant les mêmes intervalles.

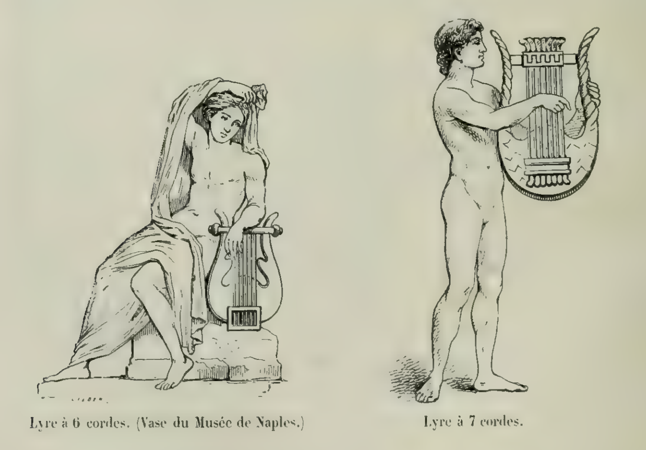
ut, ré, mi, fa.	*ré, mi, fa, sol.*	*mi, fa, sol, la.*
sol, la, si, ut.	*la, si, ut, ré.*	*si, ut, ré, mi.*

Ce qui explique pourquoi la lyre n'avait primitivement que quatre cordes. On la croit originaire de la Thrace; elle avait pu être, à l'origine,



Lyre à 4 cordes. Lyre à 5 cordes. Lyre à 7 cordes. Lyre à 9 cordes.

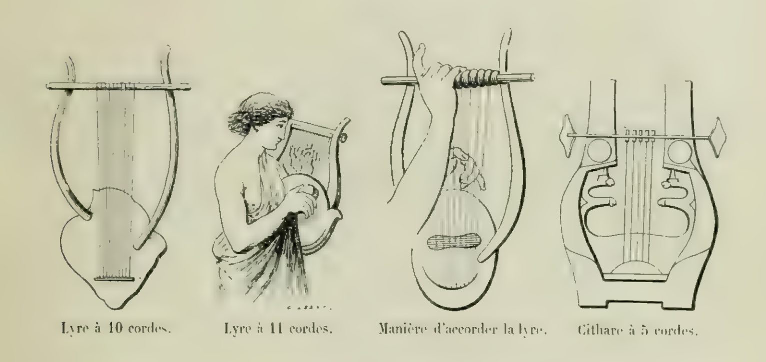
formée d'une carapace de tortue : on en couvrait la partie concave d'une planchette ou d'une peau tendue servant de table d'harmonie; de chaque



Lyre à 6 cordes. (Vase du Musée de Naples.) Lyre à 7 cordes.

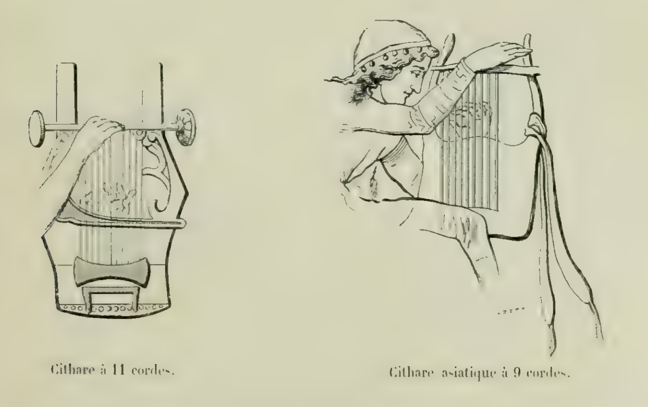
côté s'élevaient des branches recourbées, terminées en forme de cornes de taureau, et reliées dans la partie supérieure par une tige de roseau ou une

baguette, autour de laquelle s'enroulaient des courroies servant à tendre les cordes. Le musicien faisait résonner celles-ci à l'aide d'un plectre en ivoire, en corne ou en bois; il se servait aussi des doigts. On ne tarda



Lyre à 10 cordes. Lyre à 11 cordes. Manière d'accorder la lyre. Cithare à 5 cordes.

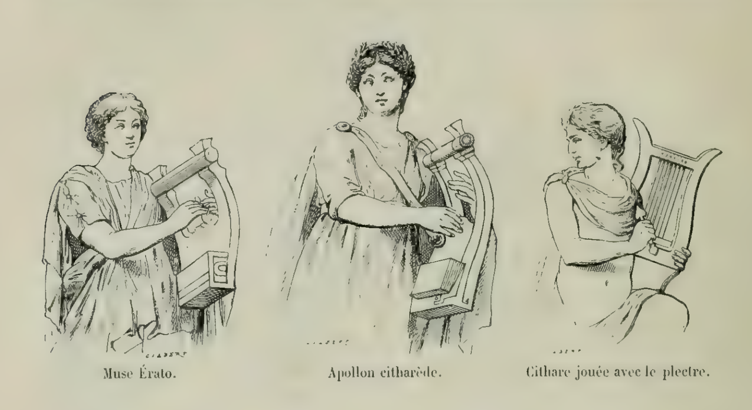
pas à ajouter des cordes à la lyre. Les monuments sculptés et peints, ainsi que les médailles, nous en offrent des spécimens à cinq, six, sept, huit et jusqu'à onze cordes.



Cithare à 11 cordes. Cithare asiatique à 9 cordes.

La cithare était une lyre perfectionnée dont la base était carrée et les côtés plus largement espacés. Elle fut adoptée à l'origine par les Lesbiens, ce qui lui a fait donner le nom d'*asiatique*.

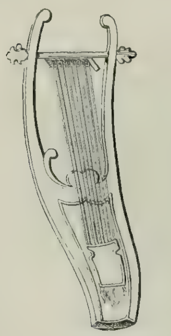
La cithare a été mise sous les doigts d'Apollon et des Muses dans un grand nombre de monuments. L'Apollon citharède et la muse Érato qu'on



Muse Érato. Apollon citharède. Cithare jouée avec le plectre.

voit au Musée Pio-Clémentin en sont des exemples. On se servait aussi du plectre pour pincer les cordes.

La *pectis* et le *barbitos*, la *phorminx* étaient de la famille des lyres et



Barbitos à 9 cordes.



Magadis lydienne à 20 cordes.

différaient entre eux par le nombre et la longueur des cordes, ainsi que par l'acuité ou la gravité de leurs sons.

Anacréon parle d'un instrument à vingt cordes, qu'il appelle la *magadis lydienne*. D'autres auteurs donnent aussi le nom de magadis à une flûte ; mais il semble que ce terme s'applique surtout aux effets d'octaves, produits

par les instruments ou les voix, caractérisés par le verbe : μαγαδίζειν, d'où l'on a formé le mot technique *magadiser*.

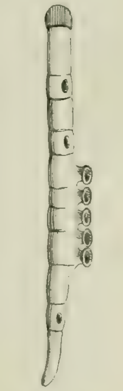
La magadis avait quelquefois la forme d'une harpe comme le nebel hébraïque.

Les Grecs se sont servis aussi d'instruments étrangers à leur nation,



Harpe assyrienne ou nebel. Cithare grecque à 7 cordes. Lyre à 6 cordes.

tels que la sambuque, le trigone de Syrie, le nebel, le kinnor ou psaltérion, le spadix, le clepsiambe, le simikion monté de trente-cinq cordes, dont la plupart étaient doubles; l'épigonion, monté de quarante cordes, rendant seulement, par la même raison, vingt sons. Tous ces instruments ont été introduits dans l'Hellade, et leur provenance est ionienne, syrienne, assyrienne, en un mot asiatique.



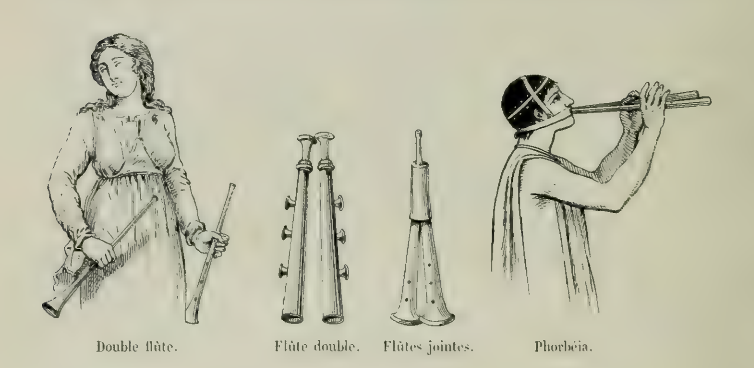
Flûte à 7 trous. (Musée Capitolin.)

Instruments à vent. — Les Grecs ont donné un grand nombre d'épithètes aux flûtes, selon leur forme, leur sonorité et les circonstances dans lesquelles on en faisait usage. Les principales étaient : la *flûte droite* ou *monaule;* la *flûte oblique* ou *plagiaule*, dite encore *flûte égyptienne;* la *flûte moyenne* ou *hémiope*, qui produisait des demi-tons ; la *flûte double* ou *libyque*, faite en bois de lotus et appelée *photinge;* la *petite flûte double* appelée *paranienne*, dont les tubes étaient de même longueur; la *grande flûte double béotienne*, *bombykos;* la *flûte phrygienne* ou l'*élyme*, à laquelle on ajoutait une corne; la *flûte thébaine*, à anche, recouverte en cuivre et rendant des sons analogues à ceux de notre cromorne; enfin, la flûte à chevilles dont on voit la figure dans un bas-relief antique (page 201.)

Les flûtes à bouche étaient préférées par certains musiciens aux flûtes à anche. Un célèbre joueur de flûte, Théléphane de Mégare, dont Pausanias a décrit le tombeau et qui vivait au temps d'Alexandre, blâmait l'usage de l'anche et, au dire de Plutarque, il aimait mieux ne pas concourir aux jeux pythiques que de se faire entendre sur une flûte à anche.

On trouve des exemples de flûtes doubles percées de trois trous, et aussi d'autres qui en ont quatre, cinq et plus encore.

L'artiste, pour les jouer, se couvrait ordinairement la bouche d'un ban-



Double flûte. Flûte double. Flûtes jointes. Phorbéia.

deau appelé φορβειά, *phorbeia;* c'était une lanière de cuir qui permettait de ne laisser pénétrer l'air qu'à volonté dans un des tubes.

On voit aussi des doubles flûtes avec un nombre inégal de trous, des *flûtes jointes* (*tibiæ conjunctæ*) n'ayant qu'une seule embouchure. Il était permis, en bouchant des trous, de faire entendre un bourdon ou note dormante pendant la mélodie jouée sur la seconde flûte.

La lyre et la double flûte produisaient au moins trois sons différents. Dans quels rapports étaient-ils? étaient-ils consonants ou dissonants? Cette harmonie ou concomitance aurait-elle été tolérée par notre oreille? Jusqu'à présent, on n'a pu que faire des conjectures. Nous donnons la figure de deux centaures qui paraissent goûter un grand plaisir à la musique qu'ils font.

La *syrinx* ou flûte de Pan ne se trouve guère qu'entre les mains des satyres, des faunes et dans les scènes idylliques et pastorales :

Pan primus calamos cerâ conjungere plures
Instituit.

Les sept notes de la gamme se succèdent sur cet instrument primitif. On en voit des spécimens nombreux, et je n'en connais pas qui n'aient que



Lyre à 7 cordes, double flûte.

quatre tuyaux. Ce qui prouverait que le tétracorde n'a jamais été considéré comme suffisant pour une mélopée quelconque. La syrinx offre les tétracordes juxtaposés; ce fait, peu remarqué, a une grande importance.



Vendangeurs foulant le raisin aux sons de la flûte à chevilles. (Bas-relief antique.)

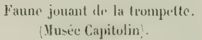
Au temps de Platon, les flûtes avaient un nombre de trous suffisant pour produire les sons de tous les modes, par conséquent une échelle assez étendue; car il s'exprime ainsi dans son traité *de la République :* « La

flûte égale par le nombre de ses notes l'instrument qui a le plus de cordes. Les instruments sur lesquels on peut exécuter tous les modes (et il y avait quinze échelles) ne sont-ils pas des imitations de la flûte? » (Lib. III.)

La trompette (σάλπιγξ) est signalée par Homère comme un instrument dont le son porte au loin, et le cri d'Achille lui est comparé.

Un bas-relief conservé au Musée du Capitole représente un faune jouant de la trompette.





Faune jouant de la trompette. (Musée Capitolin).



Faune dansant en frappant des cymbales. (Musée Capitolin.)

La *conque marine* ou *buccin*, le *kéras*, trompe en corne de génisse, se retrouvent dans beaucoup de bas-reliefs.

Ainsi que je l'ai dit plus haut, on annonçait au son de la trompette, à Olympie, les récompenses décernées aux vainqueurs.

Instruments à percussion. — Les instruments à percussion chez les Grecs sont bien peu nombreux, et c'est à leur éloge.

Les femmes marquaient le rythme des processions et des danses avec le tympanon, large tambour de basque, étroit et sans disques métalliques. Les cymbales étaient de petite dimension; le faune dansant nous en offre un modèle, ainsi que les nombreuses représentations des bacchanales, des fêtes de Diane et des danses des corybantes.

HARMONIE

L'emploi des sons simultanés dans le chant, dans l'accompagnement et dans la musique instrumentale ne nous est pas connu ; *adhuc sub judice lis est.* Mais je ne pense pas être trop éloigné de la vérité en disant que l'harmonie existait chez les Grecs à l'état d'effet passager, mais non de science.

Rien dans les traités n'indique la pratique ni même une théorie des sons simultanés; cela est vrai. Nous savons que de nos jours encore, là où la musique européenne n'a pas été admise, on joue à l'unisson de plusieurs instruments différents, sans autre accompagnement que celui d'instruments à percussion qui marquent la mesure. Telle est encore la musique au Maroc, en Tunisie et dans beaucoup de villes de l'Asie, de l'Inde, chez les Berbères et les habitants de l'Afrique centrale. Mais cependant il est bien difficile d'admettre que les musiciens grecs représentés sur tant d'objets, vases, bas-reliefs, peintures, mosaïques, aient employé les doigts de leurs deux mains à jouer à l'unisson ou simplement à l'octave sur les cithares, les harpes, la flûte double.

Le groupe de trois musiciennes dont on a vu la figure page 199 semble prouver l'usage d'une musique concertante.

Isidore de Séville donne une définition de l'harmonie qui montre que cette science était déjà pratiquée; il n'en parle pas comme d'une invention, car il la définit ainsi : « Harmonica musica est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio »; et il établit la consonance de l'octave et de la quinte. Du moment que la voix était accompagnée par les cordes d'un instrument, il n'est pas à présumer que ce fût à l'unisson.

Il est hors de doute que les musiciens grecs ont concentré leur application et leurs facultés sur différentes parties de l'art musical, à l'exclusion presque absolue de celle qui de nos jours est devenue prépondérante, je veux parler de l'harmonie en tant que science des accords et de leur enchaînement. Nous ne pouvons nous faire facilement à cette idée qu'un peuple aussi civilisé ait méconnu la puissance des sons simultanés et la connaissance des combinaisons harmoniques. Ce phénomène ne peut s'expliquer que par le génie essentiellement littéraire et plastique à la fois des Grecs. L'abstraction musicale leur a fait défaut. La mélodie et le rythme ont été les seules parties de l'art musical auxquelles ils se soient attachés.

Il en a été de même et il en est encore de même chez ceux des peuples de l'Orient qui ont conservé les mœurs et les traditions de leurs ancètres.

D'ailleurs ce fait devient facile à admettre lorsqu'on songe qu'il a fallu dans notre Occident de longs siècles pour élaborer l'accompagnement harmonique des mélodies, pour l'exprimer dans une langue claire, et pour en déterminer les lois. Il n'y a pas eu invention dans le sens de création, mais dans le sens d'expression de faits existant à l'état latent. Telle mélodie antique ou du moyen âge n'est parvenue jusqu'à nous à travers toutes les vicissitudes du temps que parce qu'elle correspondait à un certain enchaînement logique, naturel et agréable de sons fondamentaux à l'état latent d'où cette mélodie s'est épanouie comme une fleur dont la racine est restée cachée sous terre, à l'insu du musicien inspiré qui l'a le premier chantée et écrite.

On ne trouve rien dans les écrits des théoriciens grecs qui se rapporte à une doctrine à l'égard des sons concomitants.

Sauf à revenir plus loin sur ce sujet intéressant, je dirai tout de suite, tant la vérité me presse, qu'il est absolument certain que les musiciens grecs n'ont pas méconnu les faits ostensibles de la nature, qu'ils ont pratiqué le chant et le jeu des instruments à l'octave, puisque les voix d'hommes, de femmes et d'enfants ne leur permettaient pas de rester sourds à la consonance de l'octave; les textes à cet égard sont nombreux et concluants; en second lieu, ils ont fait entendre en même temps que la mélodie quelques notes çà et là, pour la soutenir, l'embellir, et augmenter la sonorité, marquer la mesure. Mais ce ne sont pas quelques notes dormantes sur la double flûte, ni quelques intonations fugitives sur la cithare et les harpes, que l'on peut assimiler à un accompagnement harmonique, et encore moins à un duo, à un trio, à un ensemble concertant.

Les passages tirés des ouvrages d'Aristote, de Platon, de Plutarque ont été commentés trop complaisamment par Pachymère et Manuel Bryenne, au quinzième siècle par Gafori, au seizième par Zarlino et J. B. Doni. Leur opinion a été réfutée par Glaréan, par Artusi, par Keppler et par le P. Kircher. Le savant Burette et le P. Du Cerceau ont envoyé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres des mémoires fort estimables sur ce que les Grecs entendaient par les mots *harmonie*, *symphonie*, *antiphonie*, *homophonie*. En réunissant les textes des auteurs anciens qui en font mention, on acquiert la preuve que les musiciens grecs donnaient à ces termes un sens étranger à l'idée d'intonations différentes et simultanées. Lorsqu'on chantait à l'unisson, il y avait homophonie; le chant à l'octave s'appelait anti-

phonie, et quand les octaves se suivaient pendant toute la durée d'une mélopée, il y avait symphonie. C'était le διὰ πασῶν, origine de notre terme *diapason*, dont le sens a été détourné de son acception primitive. Ces effets d'octaves s'appelaient *magadisation*, à cause de l'instrument à cordes nombreuses appelé *magadis* qui permettait de jouer en octaves ou d'accompagner tous les chants à l'octave. Quoique Aristote n'ait parlé que de l'unisson et de l'octave, la polyphonie était pratiquée; on en attribue le premier usage à Lasus d'Hermione, maître de Pindare. Le savant Westphal croit que les instruments seuls faisaient entendre la polyphonie. Pourquoi les instruments et non pas les voix?

Il ne faut pas oublier que les hommes ont imaginé la construction des instruments pour imiter la voix, et qu'il leur est arrivé ensuite d'imiter dans leur chant les instruments eux-mêmes. Or, du moment qu'ils ont entendu deux sons différents sortir d'une lyre ou de deux flûtes, ils n'ont pas tardé à faire imiter cet effet par deux voix, si tant est qu'ils n'aient pas commencé par exercer ainsi l'instrument humain donné par la nature. On ne peut donc refuser d'une manière absolue aux Grecs une certaine pratique des sons concordants, mais rien ne peut faire même supposer que l'harmonie existât chez eux à l'état de science.

Étant donné le sens du mot *harmonie* chez les Grecs, ἁρμονία, juste proportion, symétrie, il ne faut pas s'étonner de trouver dans Plutarque un passage où il est dit que Phrynis tirait douze harmonies de sa lyre à cinq ou sept cordes. Cela n'est nullement invraisemblable, puisqu'il suffisait d'accorder l'instrument sur divers tétracordes pour jouer dans l'un des douze ou quinze modes. Ici le mot « harmonie » signifie modes ou échelles tonales.

Toutefois il y a lieu de croire que la diaphonie telle qu'on l'a pratiquée au moyen âge et telle qu'elle a lieu encore de nos jours dans le plein-jeu de l'orgue, c'est-à-dire la succession d'accords de quarte ou de quinte, remonte à une époque antérieure au christianisme, parce que la chose était possible et qu'il n'y a aucune raison de croire qu'elle n'ait pas été tentée. Plutarque appelle σύμφωνα les accords de quarte et de quinte qu'on jouait avec l'octave et qu'on chantait.

Ce n'est pas dans les ouvrages des poètes qu'il faut espérer trouver des éclaircissements sur cette question. On connaît les vers d'Horace dont le sens a donné lieu à plusieurs hypothèses :

> Sonante mixtum tibiis carmen lyra,
> Hac dorium, illis barbarum.

La lyre jouant sur le mode dorien et les flûtes sur le mode phrygien auraient produit un effet aussi discordant que si de nos jours deux instrumentistes jouaient ensemble, l'un en *ré*, l'autre en *mi*.

Les Grecs modernes n'attachent pas beaucoup plus d'importance que les anciens à la concordance des sons simultanés. La mélodie et le rythme suffisent à leur sentiment musical. Il faut excepter naturellement ceux qui appartiennent aux hautes classes et même aux classes moyennes, puisque leur éducation musicale est la même que celle qui est pratiquée dans la société européenne.

CHAPITRE V

LA MUSIQUE CHEZ LES LATINS

C'est en Étrurie que nous trouvons les premières traces d'un art musical, et il est évident que les Tyrrhéniens en sont redevables aux Grecs de l'Asie Mineure. En venant se fixer dans la Grande-Grèce, sous la conduite de leur chef Tyrrhenus, fils d'Atys, roi de Mæonie, les Lydiens s'y installèrent avec les coutumes et les arts de leur pays d'origine. C'était en somme le système diatonique complet, puisque les échelles tonales lydienne et phrygienne sont formées de cinq tons et de deux demi-tons, répartis en deux tétracordes.

Les instruments de musique peints sur les vases étrusques ont la même forme que ceux des Grecs, et ils sont joués de la même manière par des personnages dont l'attitude et le costume rappellent les formes helléniques.

C'est de l'Étrurie que vinrent à Rome des prêtres de Mars qui, selon l'usage des Orientaux, chantaient leurs hymnes en cadence, en les accompagnant de mouvements corporels. Numa, comprenant l'influence salutaire que cette liturgie animée, énergique dans son expression, pourrait exercer sur les mœurs viriles des Romains, institua un collège de douze jeunes hommes d'une belle prestance, qu'il choisit parmi les familles patriciennes, et dont la fonction était de chanter et de danser en l'honneur de Mars, en frappant la mesure sur les anciles, boucliers échancrés des deux côtés. On

les appela *saliens*, et l'on désigna sous le nom de *chants saliens* les hymnes guerriers exécutés ainsi en cadence.

Le même roi législateur institua une maîtrise de joueurs de flûte pour remplir leur office dans les solennités religieuses. Ce collège existait encore au temps d'Ovide. Les musiciens qui le composaient étaient masqués et encore revêtus de la robe lydienne. On les appelait *subulones*.

Après les hymnes saliens, premiers en date, vinrent les vers saturnins, les vers fescennins, chantés aux noces avec accompagnement de flûtes.

Tout porte à croire que les chants rythmés des Étrusques seraient d'un grand intérêt s'ils étaient parvenus jusqu'à nous, puisque leurs livres



Flûtes doubles. — Cérémonie funèbre chez les Romains.

rituels, cités par les auteurs, contiennent des hymnes pour les solennités religieuses et civiques, pour la consécration des temples et des autels, pour la fondation des villes, l'installation des curies et des centuries, pour les expiations publiques, les aruspices, les funérailles, les conjurations des phénomènes de la nature.

Le lyrisme est une manifestation naturelle de l'imagination et de l'enthousiasme chez les hommes, et on le retrouve à l'origine de toutes les sociétés.

Les frères *arvales* avaient aussi leurs chants en l'honneur de Cérès, la grande déesse.

Les hymnes funéraires, appelés *næniæ*, destinés à honorer la mémoire des hommes célèbres, d'après une prescription de la loi des Douze Tables, étaient accompagnés par des flûtes d'un timbre particulier, *funeres tibiæ*.

La loi avait limité à dix le nombre des joueurs de flûte. Dans quelques solennités funèbres, les Romains ont employé aussi une flûte d'origine phénicienne, appelée *gingrine*, dont le timbre était lugubre.

Les hymnes et les Pæans en usage dans la Grande-Grèce eurent pour auteurs le Sicilien Stésichore, qui vivait au septième siècle avant l'ère chrétienne; puis Xénocrate, de Locres; Cléomène, de Rhegium; on peut citer encore, parmi les poètes musiciens, Léonidas de Tarente et Philon de Métaponte. Les musiciennes Théano et Nossidès, de Locres, s'acquirent, comme citharèdes, une grande renommée.

L'origine du chant pastoral sicilien remonterait à Diomos, célèbre flû-



La tarentelle, d'après Kircher.

tiste, auteur d'une cantilène rythmée, à laquelle on donna le nom de *bucoliasme* et qui est restée populaire.

Ce fut aussi un joueur de flûte qui inventa le rythme de la danse animée qui s'est perpétuée sous le nom de *siciliana*. Cet artiste s'appelait Andron, de Catane. Il est permis de supposer que le rythme de la tarentelle est aussi très ancien. On sait que c'est le nom d'une danse napolitaine vertigineuse. On rapporte que les gens piqués par l'insecte appelé tarentule en évitent les suites, quelquefois mortelles, par des mouvements précipités, violents, qui leur procurent une transpiration abondante. Afin d'encou-

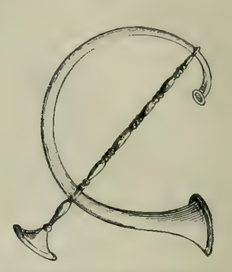
rager le patient à subir une médication salutaire, il est probable qu'on avait recours à une musique excitante, dans un mouvement très vif et



Cor étrusque.



Tuba.



Cor romain. (Colonne trajane.)

sans trêve. On sait le parti beaucoup plus agréable qu'en ont tiré les compositeurs, non seulement sur les cordes du violon, comme Paganini, mais même dans les cordes vocales, comme Rossini.

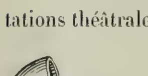
On attribue à Servius Tullius l'organisation de la première musique militaire des Romains; elle se composait de deux centuries munies de trompettes et de cors.

La trompette tyrrhénienne qui devint le *lituus*, la *tuba*, le cor étrusque appelé aussi *buccina*, furent les instruments le plus en usage chez les Romains, dans les exercices guerriers et dans les fêtes officielles.

La figure ci-dessous, dessinée d'après un marbre antique, représente l'effigie de M. Julius Victor, du collège des joueurs de lituus et de cor.

Cors étrusques.

Les instruments grecs, principalement les flûtes et les cithares, furent adoptés dans les représentations théâtrales, dans les festins et les réunions mondaines.



Trompette tyrrhénienne.

La famille des flûtes antiques se compose de plusieurs types.

Virgile cite la flûte d'ivoire des Étrusques dans ces vers :

...... Qualem pateris libamus et auro,
Inflavit quum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras.

« Nous offrons aux dieux une libation de ce vin dans une coupe d'or, pendant que le Tyrrhénien obèse souffle dans sa flûte d'ivoire devant les



Marbre antique à Rome.

autels. » Cette épithète met le bon abbé Delille en gaieté : « Était-ce en leur qualité de Toscans, se demande-t-il, qu'ils étaient ivrognes et gloutons, ou



Libation accompagnée par la double flûte.

en leur qualité de musiciens? Je l'ignore. » Catulle dit aussi « obesus Étruscus ». Boileau en a dit autant des moines et des chanoines; passons.

La double flûte phrygienne et la flûte lydienne se trouvent associées de

préférence aux chants religieux, sur les monuments, dans les peintures et dans les textes :

Lydis remixto carmine tibiis. (Horace.)

Au sujet de la double flûte, quoiqu'on puisse être autorisé à penser que le musicien produisait des sons simultanés et une sorte d'harmonie assez rudimentaire, en soufflant à la fois dans les deux ouvertures de la *phorbéia* (les Latins appelaient cet appareil *capistrum*), il est possible cepen-

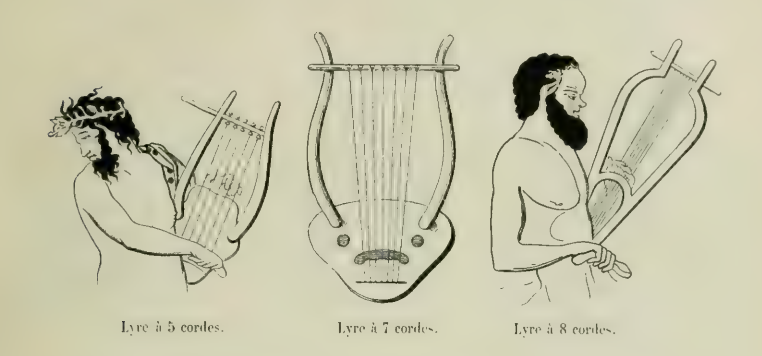


Trompettes et cors, jouant pendant un sacrifice au camp romain.

dant que, eu égard au petit nombre de sons donné par chacune des flûtes, elles se complétassent l'une l'autre. Si l'on jouait sur des flûtes égales (*paribus tibiis*), celle de droite pouvait offrir des lacunes dans l'échelle diatonique ou chromatique, et celle de gauche devait les remplir. Quant aux flûtes inégales (*tibiis imparibus dextris et sinistris*), celle de droite, étant plus longue, donnait des sons plus graves que celle de gauche, et, par conséquent, les deux réunies fournissaient facilement une octave double et au delà.

C'était un flûtiste qui donnait aux acteurs le ton sur lequel ils devaient déclamer leurs rôles. Tout porte à croire que ces intonations, faussement appelées *modes* par les littérateurs, variaient selon le caractère, l'âge et le sexe de l'acteur, puisque c'était un musicien qui réglait à la fois les sons à faire entendre et l'emploi de telle ou telle flûte ; le flûtiste jouait-il peut-être aussi quelque intermède, quoique Térence n'en parle

pas. Il se contente de faire mention du musicien Flaccus, fils de Claudius, comme ayant composé les modes pour la déclamation de ses comédies



Lyre à 5 cordes. Lyre à 7 cordes. Lyre à 8 cordes.

ou du moins des six pièces parvenues jusqu'à nous : l'*Andrienne*, les *Adelphes*, *Phormion*, l'*Eunuque*, l'Ἑαυτὸντιμωρούμενος et l'*Hécyre*. Les flûtes employées par Flaccus étaient égales ou inégales, jouées à droite et à gauche.

Les lyres, les cithares en usage dans la Grande-Grèce avaient généralement un plus grand nombre de cordes que celles dont on se servait dans

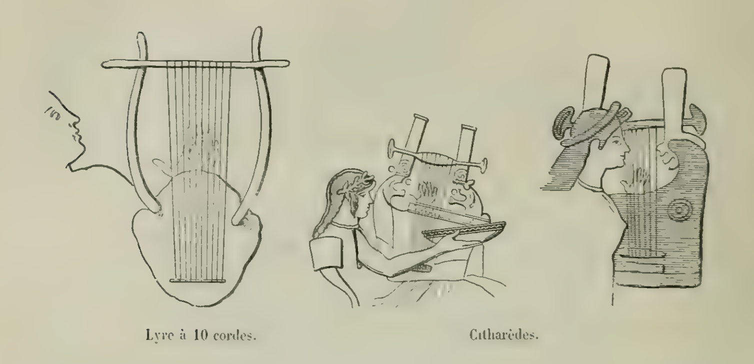


Lyre à 8 cordes. Cithare à 7 cordes. Cithare à 10 cordes.

l'Hellade et l'Asie Mineure. On voit sur les vases peints et sur les médailles des lyres à cinq, sept, huit et dix cordes, des cithares à sept, huit, neuf et dix cordes, des magadis à vingt cordes, des trigones à dix-sept cordes et des cithares de forme quadrangulaire, à sept cordes doubles.

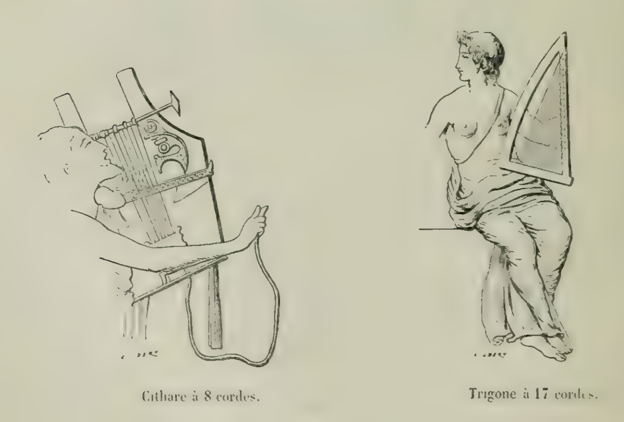
La syrinx avait sept tuyaux au temps de Virgile :

Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula. (*Églog.*, II, v. 36.)



Lyre à 10 cordes. Citharèdes.

On voit cependant des exemples de syrinx qui en ont un plus grand nombre.



Cithare à 8 cordes. Trigone à 17 cordes.

Cet instrument primitif est cité par les poètes latins aussi volontiers que par les auteurs grecs :

Fistula disparibus paulatim surgit avenis. (Ovide.)

La cornemuse, qui se trouve dans presque toutes les contrées du monde, dans l'Asie, en Afrique, en Écosse, en Irlande, est devenue en Italie l'in-



Sculpture d'un sarcophage antique à Agrigente.

Cithare quadrangulaire à 7 cordes doubles.

Citharède

strument le plus populaire. La *zampogna* des paysans des Abruzzes et de la haute Italie n'est autre chose que l'*utricularium* des Romains. Je



Flûte oblique.

Syrinx à 9 tuyaux.

Utricularium.

remarque en passant, et sans vouloir en tirer une conséquence rigoureuse, faute de preuves plus fortes, l'analogie de ce mot avec la *soumponiah* des

Hébreux. Je le répète ici, à cause des erreurs répandues par quelques auteurs sur les origines de l'orgue. La *soumponiah*, le *machalat*, l'*ugab* des Hébreux, la *syrinx* des Grecs, tels sont les instruments qui ont donné naissance à l'orgue. D'après les textes anciens, entre autres celui de la douzième Pythique de Pindare, d'après la description faite en vers par Porphyre Optatien, l'orgue n'a cessé de se développer; l'orgue hydraulique, décrit par Vitruve, était un instrument plus compliqué encore que l'orgue pneumatique. Comment a-t-il pu se faire qu'un savant tel que Fétis ait affirmé que cet instrument si considérable n'avait que quatre, six ou huit notes? Est-il permis de supposer que Ctésibius, ingénieur célèbre par sa découverte de l'élasticité de l'air, par son invention de la clepsydre, n'ait pu faire sortir que quatre, six ou huit sons de son orgue, lequel, inventé 250 ans avant Jésus-Christ, était encore en usage dans plusieurs villes au temps de Néron. Assurément, si on n'avait pu en tirer que huit sons, Néron n'aurait pas annoncé qu'il se ferait entendre sur cet instrument pour remporter le prix dans des jeux célébrés à Rome (Suétone).

Les bas-reliefs et les peintures ne nous offrent qu'un nombre fort restreint de chanteurs et de musiciens. On voit par exemple un singulier quatuor dans une mosaïque découverte près de Pompéi. Un homme paraît danser assez lourdement en jouant d'un large tambour de basque; une femme frappe l'une contre l'autre de petites cymbales; une autre joue de la double flûte et un jeune enfant d'un petit cornet. Cependant, il est certain que sous les empereurs il y eut de véritables orchestres, composés d'instruments variés, des chœurs d'hommes et de femmes très nombreux, soutenus par une bande de trompettistes, qui occupait tout le tour de l'amphithéâtre. C'est du moins ce que rapporte Sénèque dans une de ses lettres (la quatre-vingt-quatrième); mais le philosophe stoïcien ne nous éclaire pas plus sur les éléments de cette musique que les pythagoriciens et les péripatéticiens. Décidément, il faut renoncer aux textes et attendre la découverte de monuments plus techniques et véritablement professionnels, tels que des mélodies notées en grec et traduites dans la notation boétienne, la seule qui offre de la précision sous le rapport de l'intonation.

César donna le spectacle d'une naumachie sur le lac Fucin, où trente galères à trois rangs de rames firent des évolutions. Les auteurs contemporains rapportent que l'affluence était si grande qu'une foule de personnes furent étouffées. Les musiciens et musiciennes, chantant et jouant de divers instruments, étaient au nombre de dix mille. Faire grand n'est pas synonyme de faire beau. Les ambitieux et les despotes ont naturelle-

ment le goût des choses colossales, des nombres énormes, des proportions démesurées. Ce sont là des échasses sur lesquelles leur orgueil se hisse pour imposer à la multitude. Mais, sans être des Césars, des musiciens de nos jours ont cru faire merveille en grossissant les sonorités outre mesure, à tel point que le jugement de l'oreille ne peut plus s'exercer au milieu de la confusion et du bruit; ils ont imaginé de faire exécuter par cent cinquante, deux cents symphonistes des morceaux écrits par Haydn pour quatre instrumentistes. Ils ont cru faire comprendre à une foule les délicatesses du



Scène de comédie. (Musée Bourbon.)

quatuor d'instruments à cordes, écrites en vue d'un auditoire de cent personnes au plus, amateurs doués d'un goût fin, exercé, capables enfin de goûter les œuvres d'art, auxquelles une éducation préalable et nécessaire les avait initiés.

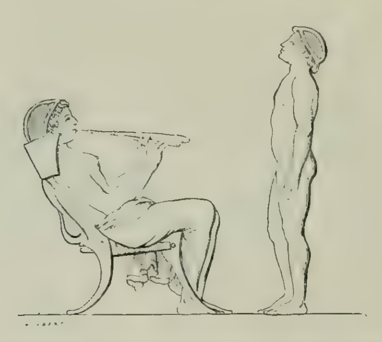
Les dix mille *salpinx*, *litui*, *fistulæ*, *utricularia* et *tibiæ* de César ne devaient produire qu'une monstrueuse fanfare, discordante, et aussi éloignée des mélopées d'Olympie que de la symphonie militaire d'un de nos régiments.

Nous avons peu de renseignements sur la pédagogie musicale des Latins.

La théorie étant très compliquée et plutôt spéculative que pratique, l'enseignement devait être empirique.

Dans une représentation ancienne, le maître est assis, jouant de la double flûte. Un adolescent est debout devant lui et semble chanter les intonations indiquées sur l'instrument par le professeur.

Le maître de musique de Néron fut un habile harpiste et joueur de lyre, nommé Torpus. Quand on pense au dilettantisme de ce monstre, on est tenté de dénier absolument à la musique toute influence heureuse sur les mœurs et le caractère. Néron forma une troupe de cinq mille musiciens, accourus de tous les pays pour se faire embaucher; il leur imposa un costume spécial, et s'en fit autant de créatures abjectes prêtes à l'applaudir.



Leçon de chant donnée avec la double flûte. (Coupe campanienne du Musée de Leyde.)

Les batteurs de mesure s'appelaient *podarii*, *pedicularii*. Ils devaient être nombreux, et leur manière de battre la mesure avec le pied ou avec un bâton fort bruyante.

La notation en lettres romaines ne remplaça la notation si compliquée des Grecs qu'à partir du cinquième siècle de l'ère chrétienne, et c'est à Boèce qu'on est redevable de cette substitution, qui nous a valu la conservation d'un certain nombre de mélopées antiques dans la liturgie latine.

La suite des sons étant désignée par les quinze premières lettres de l'alphabet, on a au moins l'intonation si on a perdu le style, les nuances et la ponctuation de ces chants. Toutefois ce système ne fut pas adopté promptement dans les écoles, puisque la théorie des modes ne pouvait être enseignée que par les tétracordes grecs. Je citerai plus loin un fragment

de manuscrit du dixième siècle, dans lequel le chant liturgique est défini d'après les termes de la musique des Grecs.

La notation boétienne était trop favorable par sa clarté à la propagation des chants sacrés pour qu'on ne l'adoptât pas officiellement. C'est ce que firent les papes et les évêques et, à leur tête, saint Grégoire.

L'origine de la *farsa* napolitaine et de la *commedia dell'arte* remonte aux Étrusques. Il suffit d'étudier le caractère de leurs arts plastiques, la composition de leurs sujets peints, l'attitude des personnages, l'expression de leurs gestes, pour se convaincre que ces peuples de la Grande-Grèce, Étrusques, Osques et Campaniens, avaient une imagination vive, de l'esprit



Scène de comédie. (Musée Bourbon.)

et de la gaieté. Ils ne se contentèrent pas des pantomimes et des danses accompagnées par la flûte et la cithare : ils y ajoutèrent des scènes satiriques et comiques qui reçurent le nom d'*atellanes*, de la ville d'Atella, où ces divertissements prirent naissance.

C'était un véritable carnaval : sous le masque, les habitants d'Atella s'intriguaient les uns les autres, se provoquaient par des railleries et des critiques souvent très vives.

Ces habitudes populaires furent ensuite converties en une sorte de plaisir réglé par des auteurs dramatiques qui donnaient le canevas d'une pièce, laissant les acteurs atellans improviser les scènes et se livrer à toutes les bouffonneries qu'il leur plaisait d'imaginer pour amuser le public.

Il en résulta la création de certains types, pris dans la nature il est vrai,

c'est ce qui a fait leur succès si durable, mais exagérés jusqu'à la caricature. C'était l'éternel tuteur, le Cassandre crédule et bafoué, alors appelé Pappus; l'esclave ou l'affranchi, le *Maccus*, confident rusé, voleur sans scrupule, capable des plus méchants tours; c'était le *Bucco*, espèce de Gille, de paillasse ou de clown. Les atellanes peuvent être regardées comme étant aux comédies d'Aristophane et de Ménandre ce que sont au *Misanthrope* et au *Tartuffe* les fourberies de Scapin et M. de Pourceaugnac.

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

On composa, pour les atellanes, un nombre considérable de pièces dont les titres et quelques fragments nous ont été seuls conservés. Les auteurs les plus connus sont Alexis et Patrocle de Thurium, Charilaüs de Locres, Hégésippe et Stéphane.



Saltimbanque faisant des tours aux sons de la double flûte.

L'art des gestes était poussé si loin que Livius Andronicus, poète et acteur, fit déclamer une de ses pièces par un esclave placé devant le joueur d'instrument, et pendant ce temps il faisait les gestes avec une telle perfection que le peuple l'applaudit chaleureusement.

Dans ces représentations, le rôle de la musique était sommaire : des femmes jouaient sur la scène de la double flûte. Un bas-relief en marbre, qui est au Musée de Naples, dont le dessin a été publié par Pistolesi, nous fait voir une scène de comédie assez plaisante. Trois personnages sont masqués : un homme qui paraît courroucé tient un bâton; un autre

cherche à le retenir ; un esclave qu'on frappe avec une corde semble crier ; une petite joueuse de flûte accompagne paisiblement cette scène violente.

On voit sur un vase étrusque un faiseur de tours manœuvrer avec une baguette, pendant qu'un musicien joue de la double flûte. La musique a été mêlée de tout temps aux amusements de la place publique.

Tous les instruments de musique en usage en Grèce étaient connus en Étrurie et dans la Campanie, puisque leur dessin se retrouve sur les vases et les bas-reliefs exhumés dans ces contrées. Il n'est donc pas probable qu'il y ait jamais eu une autre musique romaine. Il y a une exagération évidente dans cette affirmation universelle que les Romains ne se sont appropriés les arts musicaux des Grecs qu'à l'époque de la réduction de leur pays en province romaine. Que ce peuple guerrier, soumis à des lois d'une rigueur impitoyable et toujours obsédé d'une pensée de domination, ait longtemps négligé les arts musicaux, cela est naturel ; toutefois, il n'attendit pas que sa puissance eût atteint son plus entier développement pour se laisser séduire par les charmes de la musique et des autres arts. Il n'avait pas à choisir ni à inventer; cet art grec était depuis des siècles chez lui, et il n'y en avait pas eu d'autre.

CHAPITRE VI

CHANTS LITURGIQUES GRECS ET LATINS

Nous allons suivre les développements successifs de l'art musical chez les Grecs et les Latins d'abord, ensuite dans tout l'Occident, sous l'influence des idées chrétiennes. Un sensualisme trop envahissant avait fini par émousser les facultés de recherche, d'observation, d'invention. Lorsque des sentiments nouveaux de religion envahirent les consciences humaines et produisirent comme une explosion de pieux témoignages de foi chrétienne, les cantiques et la prière s'unirent à la prédication des apôtres, et, dans toutes les assemblées de fidèles, publiques ou secrètes, on chanta. Dès la première heure de cet épanouissement des âmes, avant même qu'aucune espèce de culte s'organisât, avant que le sacerdoce revêtît des formes hiératiques dans le costume, dans les cérémonies, avant les images et les symboles, avant les manifestations extérieures des nouvelles croyances, des hymnes se firent entendre; le texte et la mélodie en étaient adoptés par tous d'un commun accord. Quels étaient ces textes? quelles étaient ces mélodies? C'est ici que la tâche de l'historien devient assez ardue.

Le premier chant des chrétiens fut celui des psaumes. En effet, les apôtres et leurs disciples les plus immédiats avaient les habitudes religieuses de leur pays; les Saintes Écritures leur étaient familières comme à tous les Juifs. Aucune prescription des Évangiles et de la foi nouvelle n'interdisait des chants composés ou institués par David et par Salomon. Les

témoignages les plus autorisés prouvent que ce sont ces mêmes chants que les chrétiens ont conservés. Ce sont là les monuments les plus antiques de la musique et les moins contestables.

En Égypte, l'apôtre saint Marc enseigne aux païens convertis à chanter alternativement des prières. Cet usage passa d'Alexandrie à Milan. Pline le Jeune, alors gouverneur de la Bithynie, écrit à Trajan que les chrétiens se réunissaient à des jours marqués, avant le lever du soleil, pour chanter tour à tour des hymnes en l'honneur du Christ, comme s'il était Dieu. « Solitos fuisse stato die ante lucem convenire et carmen Christo quasi Deo dicere secum invicem. » (Pline, liv. X, lettre XCVII.)

Ce que Pline appelait des hymnes était les Psaumes de David, tels qu'on les chantait dans le temple de Jérusalem, selon le témoignage d'Arnobe, de Clément d'Alexandrie, de saint Léon et de saint Jean Chrysostome, lequel dit expressément que tous chantaient la même mélodie, hommes, femmes, enfants, esclaves et citoyens, riches et pauvres. Plus tard les sexes furent séparés, et dès le quatrième siècle il fut décidé, dans un synode tenu à Antioche, que les femmes ne seraient pas admises à chanter[1]. On alla bientôt plus loin dans la voie des réformes : le concile de Laodicée ordonna que des chantres seuls, institués canoniquement, chantassent dans un lieu déterminé de l'église les prières écrites sur les manuscrits, à l'exclusion de tous autres. Le texte est précis : *Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos canere in ecclesia.* (Canon 15.) Cette règle n'a pas été observée partout ni toujours, assurément et heureusement ; car le chant collectif des grandes assemblées a été recommandé et sollicité souvent par les plus saints personnages. Mais il faut remarquer l'importance de cette prescription qui, en Orient, avait sa raison d'être à cause de l'habitude presque générale d'orner le chant de fioritures. Elle explique aussi comment le chant de l'Église grecque diffère si essentiellement de celui de l'Église latine, plus simple, plus propre à être chanté à l'unisson, parce qu'il est moins individuel dans sa forme.

Comme il n'y a rien d'absolu dans ce monde, et que les temps, les espaces, les usages et les mœurs se touchent toujours en quelque point, certains chants des églises grecques, destinés à être exécutés par des voix isolées, ont passé dans notre liturgie latine. Ce sont les *troparia*, qui

1. On a abusé de ce texte de saint Paul : « taceant mulieres in ecclesia », que les femmes gardent le silence dans l'assemblée des fidèles ; l'apôtre a moins songé à interdire aux femmes l'usage du chant qu'à prémunir contre leur ingérence dans les questions de doctrine.

offrent de longues suites de notes sur une même syllabe, et dont des traces encore trop nombreuses se retrouvent dans beaucoup de répons, de graduels et d'alléluias.

Les chants de l'Église grecque sont contenus dans le *troparion*, l'*octoéchos*, prières dans les huit tons; l'*hymnologion*, recueil d'hymnes; l'*horologion*, livre des heures canoniales; le *triodion*, office des saints, et le *ménologion*, office des martyrs. Les principaux auteurs de la liturgie grecque sont, du huitième au douzième siècle : saint Jean Damascène, Cosmas de Jérusalem, Nicolas d'Antioche, Lampadarius.

Les ornements du chant oriental ont été conservés dans les chants des églises grecques, tandis qu'en Occident il y a eu une tendance constante à approprier la forme mélodique vague, indécise, surchargée d'ornements parasites des Orientaux au goût plus précis et plus méthodique des peuples latins.

Les notes d'agrément, les tremblements et les cadences rapides, les trilles et les gruppetti enroulent si complètement la mélodie proprement dite, qu'on distingue à peine la phrase principale. Nul doute que cette vocalisation n'ait envahi l'Italie, la Germanie et les Gaules, en même temps que les cérémonies du nouveau culte qui, on le sait, prirent naissance dans les églises d'Antioche, de Laodicée, d'Alexandrie.

C'est ce qui explique en quoi les chants notés en neumes primitifs diffèrent d'autres chants plus simples, presque syllabiques, que les régulateurs de la liturgie adaptèrent aux prières d'un usage général, tels que le chant des Préfaces, de l'hymne angélique *Gloria in excelsis*, du *Credo*, des hymnes, des antiennes, des psaumes, etc.

Saint Jean Damascène, au huitième siècle, passe pour l'auteur de la notation musicale de la liturgie orientale; mais on n'a, à cet égard, aucune certitude.

Les chants liturgiques du deuxième siècle étaient simples, presque syllabiques. Le type de ces chants est celui de la Préface de la Messe, des *Contestationes;* ces chants sont d'origine hellénique. Les chants de la messe attribuée à saint Jacques, la liturgie réglée par saint Basile et saint Jean Chrysostome, devaient être simples et d'une exécution facile.

Il m'a semblé qu'on pourrait tirer des faits que j'ai à constater ici une preuve de la pratique de l'échelle diatonique des sons chez les Grecs anciens et chez les Égyptiens.

1° La définition des intervalles, d'après l'alphabet copte imité du grec, correspond à celle qu'indiquent les signes de notation adoptés dans l'Église grecque.

2° Ces signes de notation ont la même forme que les caractères démotiques égyptiens.

On verra plus loin les autres conséquences qu'on peut tirer de ce rapprochement.

DÉFINITION DES INTERVALLES D'APRÈS LES CARACTÈRES PRIS DANS L'ALPHABET COPTE.

Signes.	Noms.	Intervalles.
Δ ou ⲗ	Ison,	son initial, point de départ de la mélodie.
N	Oligon,	ascension d'un degré.
N	Oxeia,	ascension vers l'aigu.
K	Kouphisma,	ascension de la tierce de l'ison sur la quarte.
M	Pétasthe,	ascension de la quarte sur la quinte.
Σ ou C	Pélasthon,	ascension de la quinte sur la sixte.
T ou I, H	Kentéma,	intervalle de tierce.
Є	Double kentéma,	ascension de la sixte sur la septième.
L	Hypsile,	ascension de l'ison sur la quinte.
O	Apostrophe,	descente d'un ton à partir de l'ison.
IЄ	Double apostrophe,	descente de la septième sur la sixte.
OΥ	Aporrhoé,	descente de l'ison sur la tierce.
a	Élaphron,	descente de l'ison sur la tierce.
BΥ	Kamile,	descente de l'ison sur la quinte.

DÉFINITION DES INTERVALLES D'APRÈS LES SIGNES DE NOTATION DE L'ÉGLISE GRECQUE.

Signes.	Noms.	Intervalles.	
	Ison,	*ut.*	Son initial.
	Oligon,	*ut, ré.*	Sons ascendants.
	Oxeia,	*ré, mi.*	
	Kouphisma,	*mi, fa.*	
	Pétasthe,	*fa, sol.*	
	Pélasthon,	*sol, la.*	
II	Double kentéma,	*la, si.*	
I	Kentéma,	*ut, mi.*	
	Hypsile,	*ut, sol.*	
7	Apostrophe,	*ut, si.*	Sons descendants.
	Double apostrophe,	*si, la.*	
	Aporrhoé,	*ut, la.*	
	Kratéma hyporrhoon,	*ut, si, la.*	
	Élaphron,	*ut, la, si, la.*	
4	Kamile,	*ut, fa.*	

Comment se fait-il que les signes de notation de l'Église grecque reproduisent la figure des caractères démotiques égyptiens? Il y a là une grave présomption en faveur de l'existence d'une notation musicale analogue en Égypte. Cette notation serait antérieure, par conséquent, de plusieurs siècles à celle qu'on attribue à Jean Damascène, qui vivait au huitième, et il n'est pas probable qu'il se soit servi alors de caractères égyptiens, qui n'étaient plus en usage et avaient été remplacés par l'alphabet copte, imité du grec.

La question est grave, car on pourrait tirer de cette similitude de notation cette conséquence, que le système de chant ondulé et orné, pratiqué en Syrie, en Arménie, dans la Palestine, en Abyssinie, chez les Maures, les Marocains, les Tunisiens, remonterait à la plus haute antiquité égyptienne; les liturgistes de l'Église grecque l'auraient adopté de préférence au système de la musique des anciens Grecs, devenue gréco-latine, musique simple, aux accents précis, rythmée avec une savante harmonie, formée de sons isolés, et exprimée par une notation claire et non séméiographique, j'allais dire hiéroglyphique.

Les musiciens grecs se sont imaginé de mêler les signes ascendants aux signes descendants, et de composer des groupes qui en apparence expriment la même chose. La tradition leur suffit pour interpréter ces figures; mais leurs théoriciens s'y perdent, sauf, peut-être, Chrysanthe de Madyte, archevêque de Durazzo, qui, au commencement de ce siècle, tenta avec quelque succès une réforme du chant ecclésiastique afin d'en simplifier la notation[1]. Il résulterait des explications de cet auteur que les signes indiqueraient non seulement le mouvement vocal, mais encore la nature à donner au son pour le rendre guttural, ou nasal, ou aspiré, et aussi des ligatures sur la syllabe du texte, ainsi que des modifications dans le rythme.

En outre, d'autres signes, appelés *hypostases*, représentent ces fameux ornements du chant, trilles, groupes et cadences, indispensables à tout musicien oriental qui se respecte, et aussi insupportables à nos oreilles qu'à notre raison.

Tout cela est commun aux Arabes et aux Grecs orthodoxes, voilà qui est constant. Où et quand ces caractères ont-ils pris naissance?

1. Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, publié à Constantinople et à Paris, 1821, 1 vol. in-8°.

Le fait est qu'ils ont chacun leur nom. Je cite les plus usités :

Paraklêtikê.	Z	Hétéros exô.	
Thématismos exô.		Synagma.	
Choreuma.		Antikénoma.	
Lygisma.			

Les signes de rythme ou de division du temps appliquée aux sons se trouvent être encore identiques avec ceux de la notation grecque ; on appelle ces signes *aphones ;* il y en a une dizaine : Villoteau les a rapportés à notre ronde, servant d'unité ; mais il dit lui-même, avec cette sincérité et cette simplicité sans pédantisme que d'autres auraient bien dû imiter, que ces indications sont approximatives.

	Notation grecque.	Égyptienne.	Traduction.	
Apoderma.				1
Barcia				3/4
Diplé.				1/2
Kratêma.				3/8
Argon.				1/4
Piasma				3/16
Tzakisma				1/8

On peut ajouter d'autres signes, donnés par Champollion :

Klasma. . . . .

Aplé. . . . .

Gorgon. . . . .

Dans le chant grec, les huit sons de la gamme sont désignés par les noms suivants :

pa,	bou,	ga,	di,	ké,	zo,	né,	pa.
ré,	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut,*	*ré.*

Les signes graphiques de la succession des sons ascendants et descendants, comme les neumes du moyen âge qui en sont dérivés, n'ont pas la précision que leur ont donnée, depuis, l'usage de la portée et les clefs. La tradition guide les chantres dans l'exécution des intervalles. C'est

pour cette raison qu'il n'y a aucune unité dans le chant des Églises grecques.

A la fin du siècle dernier, des prêtres chantres de l'Église grecque entreprirent une réforme de notation ayant pour but de réduire le nombre des signes et de former un recueil des principaux chants du *Triodion*. C'était Pierre et Grégoire Lampadarios, Chrysanthe de Madyte dont je viens de signaler plus haut l'ouvrage, et Athanase Thamyris. Ces réformateurs commencèrent à faire graver et imprimer leur *Triodion* à Paris, vers 1820. La guerre qui éclata entre les Grecs et les Turcs interrompit cette publication. D'un autre côté, les relations avec l'Occident eurent pour résultat de démontrer la grande supériorité du système musical latin, de décourager les partisans de la nomenclature et des signes de la musique orientale. On continua à chanter, vaille que vaille, les mélopées liturgiques, par tradition et de routine, et l'on en vint à ce point, qu'il est actuellement difficile de rencontrer un chantre grec sachant lire exactement des caractères dont il ne connaît même plus exactement les noms.

Sous ce rapport, le mode d'exécution diffère peu de celui des Syriens, des Arabes et des Coptes. Il est d'autant plus regrettable de ne pas posséder des chants authentiques et notés des Églises de Syrie, que la poésie des hymnes est très riche ; beaucoup d'entre elles remontent au deuxième siècle. Bardesane, le gnostique, composa un grand nombre d'hymnes et de psaumes auxquels il adapta des mélodies qui n'étaient pas sans mérite. L'influence qu'elles exercèrent pour la propagation de ses doctrines engagea saint Éphrem, né comme Bardesane en Mésopotamie, à s'en inspirer au quatrième siècle pour composer plusieurs de ses hymnes célèbres. On croit généralement que ce Père de l'Église, ami de saint Basile, était aussi bon musicien que poète. Il est l'auteur de trois cent soixante-seize hymnes en langue syriaque. Celles qui sont encore chantées ne manquent pas d'un certain charme, malgré les petites notes d'agrément et quelques fioritures qui les déparent. Elles sont attribuées à huit tons différents, comme celles du chant romain ; mais les échelles tonales ne se rapportent pas à la division grégorienne, en ce sens que le point de départ de la succession des sons n'est pas le même.

Ces rapports imparfaits avec la constitution des modes occidentaux se retrouvent encore dans le chant arménien, réparti également entre huit échelles diatoniques. Comme les offices divins sont célébrés dans l'Église arménienne avec une grande pompe et de profonds sentiments de piété, les mélodies sont chantées avec une gravité relative. Les livres sont notés minutieusement, si toutefois on peut appeler notation des signes graphi-

ques qui, au nombre de vingt-quatre, expriment des sons et des groupes de sons détachés, sans indiquer avec précision les rapports des intervalles. C'est à ce mode vicieux de représentation des sons musicaux, usité en Orient et même en Occident jusqu'au onzième siècle, qu'il faut attribuer l'altération de mélodies, peut-être fort belles à l'origine, et totalement altérées depuis. Je vais citer un exemple qui pourra s'appliquer également à la notation neumatique du haut moyen âge. Un des vingt-quatre signes de la notation arménienne a cette figure ⁄ᴹ, et porte le nom de *wjernac-hagh*. Il désigne le mouvement ascendant, doublé et rapide, d'un son au son suivant ; c'est donc un intervalle de seconde. Mais il y en a sept ; sera-ce *ut ré ut ré*, ou *ré mi ré mi*, ou *mi fa mi fa?* Cet intervalle sera-t-il d'un ton ou d'un demi-ton? Le même doute existera à l'égard du signe exprimant le mouvement contraire, dont voici la figure, qui a le trait oblique à droite : ᴍ⁄ ; chantera-t-on *ut si ut si*, ou *si la si la*, ou *la sol la sol?* Ce signe porte le nom de *njerkna-hagh*. Il faut donc conclure que si la tradition se perd, si la mélodie n'est pas connue d'avance de telle sorte que cette notation insuffisante soit un expédient mnémonique, il ne reste aucun moyen de rétablir le chant avec certitude.

Je donne ici la première phrase d'un chant arménien, ayant pour titre : *Agiologie des Prophètes, des Apôtres et des Pontifes*. Le texte a été transcrit en caractères européens[1].



On voit que la forme de cette mélodie exclut toute exécution collective, et qu'elle ne peut être chantée que par une voix seule. En la comparant

1. Les *Chants liturgiques de l'Église arménienne*, publiés par les Pères Mekhitaristes, à Venise (1877).

avec celle de l'hymne correspondante dans la liturgie romaine, *Iste confessor*, tout est à l'avantage de cette dernière.

Le chant des Abyssins a aussi une notation analogue aux précédentes. La forme des caractères diffère, mais la fonction est la même et aussi incomplète. Leurs notions musicales remontent, selon eux, à saint Yared, qui, sous le règne du négus Kaleb, aurait reçu du Saint-Esprit, descendu sous la forme d'une colombe, la connaissance de l'art de la musique. C'est la légende de saint Grégoire transportée en Éthiopie. Je ne crois pas que les chants des Abyssins soient très anciens, car on y remarque des intervalles de sixte, de septième, d'octave, et même de neuvième. Ensuite, les échelles tonales sont remplacées par trois modes ou genres de musique qui se rapportent au degré de solennité des fêtes, plutôt qu'à une constitution de la gamme. Le mode *gnez* convient aux fêtes simples ; le mode *ézel* est employé les jours de jeûne et de tristesse ; le mode *araray* est le plus solennel.

Il suffit d'entendre les *Kyrie eleison* pour acquérir la certitude de l'origine grecque de certains chants, et en particulier de celui-là. Les vocalises sur la voyelle *e* de *kyrie* et sur la première syllabe de *eleison* sont évidemment des formules du *Papadikè*, ou *Recueil des chants du prêtre grec;* il y a eu dans la manière d'exécuter ces vocalises une transformation résultant de la différence de mœurs, d'usages, de traditions. Une autre esthétique domine en Occident ; on s'y fait un idéal différent. Plusieurs des vocalises orientales sont devenues elles-mêmes, chez nous, de véritables mélodies, par la gravité et l'importance qu'on leur a données. La tradition de ces phrases vocalisées, de cette formule recueillie et solennelle à la fois, est si vivace et si naturelle à notre esprit, que Henri Dumont, au dix-septième siècle, a composé les vocalises du *Kyrie eleison* de sa messe royale dans ce même style large, digne, empreint d'une majesté peut-être trop pompeuse. Cela est néanmoins très religieux. Ce que nous trouverions ridicule et intolérable est considéré en Orient comme un élément de beauté. Pour ne citer qu'un exemple, que dirions-nous d'un chanteur qui passerait successivement, sur la même note, de la voix de poitrine à un son guttural le plus exagéré, lequel se changerait subitement en un son nasillard ? Supporterions-nous un chanteur filant un son interminable, ce que les Grecs appellent l'*ison*, pendant qu'un autre chanteur exécuterait, en doubles et en triples croches, des enroulements autour de cette note, des trilles, des passages chromatiques et un je ne sais quoi qu'on peut à peine suivre et noter ? Voilà cependant comment, dans les églises grecques, on chante la liturgie officielle.

Lorsqu'un chantre est fatigué d'avoir tenu l'*ison*, il le passe à son collègue, et, à son tour, il fredonne, chante et bourdonne sa litanie.

Malgré la divergence des goûts, des mœurs et des usages, une fusion aurait pu avoir lieu entre la musique ancienne des Grecs et l'art latin, comme il y a eu un mélange des deux littératures, ou, mieux encore, un héritage intellectuel transmis et recueilli en même temps que les épaves précieuses de l'art des Phidias, des Ictinus, des Praxitèle. Mais l'invasion arabe a brisé les chaînes de la tradition, a tari les sources de l'érudition, en détruisant les monuments, les inscriptions. Il faut qu'on sache une fois de plus, ici, dans ce livre, que les Turcs ont poussé la manie de la destruction jusqu'à racler des parchemins pour en faire disparaître les textes, jusqu'à les surcharger de croissants et de nouveaux manuscrits. Le cardinal Pitra[1], dont la science fait honneur à notre patrie, a écrit l'histoire de ce vandalisme brutal et odieux. Tout porte à croire que beaucoup de chants d'hymnes ont été alors anéantis, car les noms des poètes et ceux des musiciens qui les ont composés nous ont été transmis, et ils sont en grand nombre. Les Arabes, il est vrai, ne sont pas seuls responsables de ces atteintes portées à la tradition ; les hérésiarques ont altéré et supprimé ce qui les gênait dans la propagande de leur doctrine.

« En même temps qu'on remaniait les formules de la prière, dit le cardinal Pitra, l'héritage des mélodies de saint Cosmos et de saint Jean Damascène ne pouvait demeurer intact. L'ancienne tonalité se transforme peu à peu pour passer au chant nasillard et guttural qui accuse une origine arabe. Avec le *Typicon* de Jérusalem, un système musical qui porte le même nom (ἁγιοπολίτης) pénètre jusqu'au mont Athos. Les noms des chefs de cette école, les titres de leurs œuvres, la vue seule des notations musicales, suffisent pour avertir qu'on entre dans une région ténébreuse et barbare, que la Grèce s'en va, et que le Turc est à la porte de Constantinople. »

Il est peu probable que les premiers chrétiens, obligés de se cacher dans des lieux écartés, dans des carrières abandonnées, pour se dérober à la persécution, se soient livrés à l'exercice du chant sacré à Rome et dans les autres villes de l'Italie. On remarquera que le texte de Pline cité plus haut s'applique aux chrétiens de la Bithynie. D'ailleurs, s'il y avait déjà parmi eux unité de croyances, la diversité d'origine rendait le chant collectif

1. *Hymnographie de l'Église grecque*, publiée par le cardinal J.-B. Pitra. Rome, 1867.

difficile. Mais il est constant que, pendant la célébration des saints mystères, des textes étaient récités avec une certaine modulation de la voix, particulièrement la partie de la messe que nous appelons Préface, et qui au deuxième siècle s'appelait *Contestatio*. Cette mélopée, dont le caractère auguste nous frappe encore, a traversé les âges sans subir d'altération sensible. Elle est syllabique et on la trouve dans les manuscrits les plus anciens.

L'usage de chanter des psaumes, qui était très répandu au temps de Clément d'Alexandrie, fut décrété à la même époque par le pape Damase : « Ut psalmi diu noctuque canerentur per omnes ecclesias. » C'est surtout à saint Ambroise qu'on doit attribuer l'introduction du chant collectif et alternatif à Milan d'abord, et de là dans la plupart des Églises en Occident. Saint Augustin parle éloquemment de l'impression produite sur lui par le chant des hymnes et des psaumes :

« Combien de fois, s'écrie-t-il, ai-je pleuré, Seigneur, à l'audition de vos hymnes et de vos cantiques, ému profondément en entendant les voix des fidèles assemblés chantant mélodieusement! Ces voix se glissaient dans mes oreilles, et la vérité coulait dans mon cœur; un sentiment pieux s'augmentait en moi; les larmes roulaient dans mes paupières, et je me sentais heureux de pleurer ainsi. L'Église de Milan avait adopté récemment ce moyen de consolation et d'exhortation, les frères unissant avec enthousiasme leurs voix et leurs cœurs. Justine, mère du jeune Valentinien, séduite par l'hérésie arienne, avait persécuté votre serviteur Ambroise. La foule pieuse veillait dans l'église, prête à mourir avec son évêque. Ma mère, votre servante, donnait l'exemple et passait les heures en oraison. Quoique privé alors de la chaleureuse influence de votre esprit, néanmoins j'étais frappé de l'aspect étrange de cette ville désolée. Ce fut alors qu'on institua le chant des hymnes et des psaumes selon la coutume des Églises d'Orient, de peur que le peuple ne succombât à la douleur et à l'ennui. Cet usage est demeuré, s'est répandu dans toutes les assemblées de vos fidèles et a été imité sur tous les points de la terre. » (*Confessionum*, lib. IX, cap. VI.)

Au chant des psaumes se mêla bientôt celui des hymnes et d'autres compositions. Le *Te Deum* est attribué à saint Ambroise et à saint Augustin. Une tradition rapporte que le maître et le disciple, qui venait de recevoir le baptême, agenouillés devant l'autel, en présence des fidèles, improvisèrent tour à tour les strophes de ce cantique plein d'un lyrique enthousiasme dont un usage de quinze siècles n'a pas affaibli la puissance.

En empruntant à la civilisation grecque ses éléments de culture intellectuelle pour les faire servir au nouvel ordre de croyances et de mœurs,

les Pères de l'Église, les docteurs, les évêques qui ont réglé la liturgie, le cérémonial, l'emploi des arts, la musique et le chant, ont choisi ce qui leur a paru le plus convenable à leur dessein et rejeté tout le reste.

Pour ce qui regarde le chant, saint Ambroise commença par adopter quatre des modes grecs : le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien, lesquels comportent virtuellement leurs tons dérivés appelés plagaux, *subjugales plagii*, et les textes liturgiques furent appropriés à chacune de ces quatre échelles tonales. A voir la simplicité et la grandeur des hymnes ambrosiennes, des antiennes et d'autres pièces anciennes, on est surpris de trouver dans les livres du rite ambrosien des répons chargés de longues vocalises à la façon des Orientaux. Il faut croire que l'on n'a pu alors triompher toujours de ces influences asiatiques.

J'ai souvent pensé à cette disparate qui a occupé tant d'écrivains, de savants, et si peu d'artistes ; et il m'a semblé qu'il y avait eu là, du quatrième au dixième siècle, une lutte entre le caractère plus grave, les mœurs plus rigides, les habitudes d'esprit plus sérieuses des peuples de l'Occident, et le caractère plus passionné, les mœurs plus efféminées, les habitudes d'esprit plus mobiles des Orientaux.

Les relations entre les Églises d'Orient et celles de l'Occident, resserrées comme de force par la communauté de croyances chrétiennes, étaient plus fréquentes alors qu'elles ne l'ont été depuis. Cela peut paraître un paradoxe. Rien cependant n'est plus exact. Malgré les moyens de communication, les steamboats et les chemins de fer, il n'y a plus que des intérêts commerciaux entre les deux latitudes, c'est-à-dire des rapports muets et sans action sur les mœurs, le caractère et les habitudes. Les influences ont été insignifiantes, même à la suite des croisades ; nous avons donné beaucoup à l'Orient, et nous n'en avons presque rien reçu, beaucoup de marchandises, quelques vices peut-être et de chimériques visions qui ont défrayé les romanciers et les peintres.

Dans les premiers siècles du christianisme, au contraire, les propagateurs de la foi entraînaient après eux des disciples, des adeptes. L'influence des Alexandrins a été immense. Les Grecs de Constantinople d'une part, les Arabes de l'autre, ont exercé une pression dont les traces se retrouvent jusque dans l'expression de l'art musical.

Ce dualisme est visible dans les manuscrits de musique, et c'est à partir des douzième et treizième siècles que notre caractère national ou plutôt occidental latin s'est affranchi ; le concile de Trente a achevé l'œuvre. Les réformes du chant liturgique décrétées par Grégoire XIII ont fait disparaître toutes ces traces des influences asiatiques, ces fantaisies vocalisées, ces

fioritures incompatibles avec l'idéal des formes hiératiques, tel que notre esprit le conçoit.

On ne se borna pas aux quatre modes nominatifs adoptés par saint Ambroise et désignés sous le nom d'*authentiques*. Les quatre autres, dits *plagaux*, furent ajoutés aux premiers; ce sont les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, hypomixolydien.

La liturgie ambrosienne subit de nombreuses modifications et s'enrichit peu à peu de nouvelles pièces de chant; elle a continué jusqu'à nos jours à être en usage dans le diocèse de Milan.

Quels étaient les chants sacrés dans l'Église latine avant saint Grégoire? Nous ne possédons que bien peu de renseignements à ce sujet. Le pape saint Célestin décrète le chant d'un des psaumes avant la messe; c'est l'origine de l'*introït;* et celui d'un répons, appelé *graduel*, chanté sur les degrés du sanctuaire. Le pape Gélase prescrit le chant des *contestationes* ou *préfaces*. Cela se passait au cinquième siècle.

A la fin du sixième siècle, vers 594, saint Grégoire fit un classement dans un ordre régulier des chants en usage dans les diverses liturgies, de telle sorte que chaque jour de l'année, chaque fète eut son office. Ses biographes Jean Diacre et Sigebert se servent du mot *centon* pour caractériser ce travail. Les manuscrits de l'antiphonaire de saint Grégoire ayant été perdus ou détruits, on en rechercha des copies; on crut en découvrir une en Suisse, dans le monastère de Saint-Gall. Elle est postérieure de trois siècles à l'œuvre originelle de saint Grégoire, et manque par conséquent d'une autorité suffisante. Une autre copie fut découverte en 1846, par Danjou, dans la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier. Ce manuscrit est du neuvième siècle et offre une double notation du chant en neumes et en lettres. Quoique bien postérieur à saint Grégoire, il peut être regardé comme une reproduction probable de son antiphonaire, surtout en ce qui concerne la notation en lettres, dite boétienne ou romaine, car les antiphonaires envoyés par le pape Adrien à Charlemagne étaient notés en lettres latines, ce qui est déclaré expressément par le moine d'Angoulème biographe de l'empereur. Ces lettres étaient les quinze premières de l'alphabet, réduites plus tard à huit.

Je n'hésite pas à croire que l'usage de la notation en lettres a contribué puissamment aux progrès de l'art musical, non seulement à cause de la précision des rapports entre les sons, mais aussi parce qu'il favorisait l'étude des sons concomitants et la découverte des relations harmoniques.

L'invasion de l'écriture neumatique, dont je vais parler, a retardé les

progrès de la musique jusqu'au moment où les lettres ont été employées comme autant de clefs ouvrant passage sur les lignes et dans les interlignes à des intonations déterminées.

Le mot *neume* a deux significations : celle d'un signe exprimant un ou plusieurs sons liés entre eux ; celle aussi d'une suite d'intonations formant une phrase entière, composée des notes principales d'une période plus étendue. Ce mot *neume* vient-il de *pneuma*, respiration ? Saint Augustin, Odon de Cluny et d'autres l'ont cru. Si l'on tient à lui donner une étymologie grecque, pourquoi ne pas le faire venir du mot νόμος, nome, ou νεῦμα, signe affirmatif ? Mais, à franchement parler, l'origine du nom est aussi obscure que celle de la chose.

Les savants se sont bien divisés sur ce point. Les uns ont pensé que cette notation en neumes a été introduite en Italie, dans les Gaules, en Espagne, en Allemagne, par les barbares, Goths, Wisigoths, Lombards, Saxons, etc. Rien n'est moins prouvé : c'est au cinquième siècle que ces grandes invasions eurent lieu, et nos manuscrits notés en neumes n'apparaissent qu'au huitième siècle. Toutefois on peut donner le nom de lombarde à telle notation neumatique, et celui de saxonne à telle autre, d'après les différences qu'elles présentent et d'après la provenance des manuscrits. Qu'on me permette à mon tour de faire observer que les neumes primitifs ne sont autre chose qu'une séméiographie de convention analogue à celle que nous avons vue à Alexandrie et à Constantinople et dont l'usage est demeuré dans les Églises grecques jusqu'à nos jours.

Les variétés introduites dans la forme de ces signes ne sauraient infirmer leur communauté d'origine. S'il est vrai que rien dans la nature ne se répète, on accordera bien que les générations humaines ne se copient pas textuellement. Pourquoi refuserait-on aux neumes de se transformer comme l'ont fait les caractères de l'alphabet ? Le *ghimel* des Hébreux, le *gamma* des Grecs et le G des Romains n'offrent pas de différences moins grandes que le pétasthe des Grecs ou leur hypsile avec le podatus saxon ; ils expriment tous trois le même mouvement ascendant. Selon moi, le système de notation neumatique a pris naissance au moment où les liturgies chrétiennes furent établies dans l'Asie Mineure, à Antioche, à Damas, à Alexandrie, à Constantinople, en Afrique et en Espagne. Je reviendrai plus loin sur l'histoire de la notation neumatique.

L'organisation du chant liturgique en France remonte à Pépin le Bref. En 754 le pape Étienne envoya des chantres à ce roi ; plus tard Paul Ier lui fit parvenir des livres de chant. Charlemagne étant allé célébrer la fête

de Pâques à Rome, en 787, accompagné des chantres de sa chapelle, des dissentiments s'élevèrent entre ceux-ci et les chantres romains, qui prétendaient avoir appris de saint Grégoire la science véritable du chant sacré, et traitaient leurs confrères étrangers de « rustres, d'ignorants et de bêtes sauvages ».

D'après le récit d'un contemporain, le moine d'Angoulême, le roi Charles dit à ses chantres : « Quelle est, à votre avis, l'eau la plus pure et la meilleure, celle qu'on prend à la source vive, ou celle des ruisseaux qui en sont éloignés ? » Ils répondirent que c'était celle de la source, tandis que celle des ruisseaux était d'autant plus altérée et bourbeuse qu'elle venait de plus loin. « Remontez donc à la source de saint Grégoire, dit alors le roi Charles, car c'est vous qui avez corrompu le chant. » Il demanda ensuite à Adrien des chantres qui instruisissent les siens. Le pape lui en donna deux, Théodore et Benoît, et en même temps des antiphonaires écrits, dit-on, en note romaine par saint Grégoire lui-même. L'un de ces chantres fut envoyé à Metz et l'autre à Soissons. On apprit ainsi le chant romain, et les livres furent corrigés d'après l'antiphonaire-centon de saint Grégoire. Toutefois les Français, dit toujours notre auteur, ne purent jamais bien rendre les *tremulæ*, les *collisibiles*, les *secabiles* et autres ornements, qu'ils remplacèrent par des chevrotements, à cause de la rudesse de leur gosier barbare.

Cette différence, signalée dès le huitième siècle, entre la méthode, le style, le mécanisme de la voix pratiqués en Italie et les habitudes des chantres de notre pays, devrait nous éclairer sur la manière différente dont on a toujours compris l'art du chant dans les deux nations. Cette querelle, sans cesse renaissante sous les formes les plus variées en apparence, la même au fond, se renouvela dix siècles plus tard, avec une intensité extraordinaire, sous le nom de « querelle des glückistes et des piccinistes », et nous la retrouverons encore dans la suite de cette histoire.

Dans un intérêt d'amour-propre local, Ekkerardt a imaginé l'existence d'une école de chant romain fondée par un chantre nommé Romanus, lequel aurait été envoyé directement par le pape Adrien dans le monastère de Saint-Gall. On a reproduit partout cette légende. Je crois qu'il faut s'en tenir au récit du moine d'Angoulême.

Les divergences d'opinion sur l'interprétation des neumes, les transformations subies dans la partie des chants liturgiques désignée sous le nom générique de *Graduel*, les abréviations successives opérées dans les morceaux dont l'origine est orientale, tout cela a porté une grave atteinte à l'authenticité et même à la destinée future d'un grand nombre de chants

de l'Office du matin. Ils disparaissent peu à peu devant l'envahissement de la musique dite sacrée, et qui souvent ne l'est pas du tout. En un mot, les graduels, les alléluias, certains répons causent de l'ennui et sont à peine tolérés çà et là ; mais il n'en est pas de même de ce que j'appellerai la partie lyrique de la liturgie, qui est, en ce qui regarde le chant, la plus ancienne forme religieuse de l'art musical, la plus vénérable, la plus universellement admirée.

Elle se compose :

1° Des chants du Rituel et du Pontifical, c'est-à-dire de ce que chantent les prêtres et les évêques : par exemple, les Préfaces et les Bénédictions, etc.;

2° Des chants dits chants communs : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, antiennes pour les différents temps de l'année ;

3° Des Psaumes sur les huit tons et leurs variantes ;

4° Des antiennes du *Vespéral* correspondant à ces tons ;

5° Des Hymnes et des Cantiques.

Un seul genre de composition mérite d'être ajouté à ces antiques mélodies, ce sont les *séquences*, qui appartiennent à la plus belle période du moyen âge, de Philippe Auguste à saint Louis. Quelques-unes seulement sont admises dans la liturgie romaine officielle; il suffit de les nommer pour les faire admirer : c'est le *Dies iræ*, le *Lauda, Sion*, le *Stabat Mater*, le *Veni Sancte Spiritus*. Mais il en existe, à ma connaissance, plus de trois cents dont la poésie et la musique sont remarquables. Je les ai recueillies dans les manuscrits des treizième et quatorzième siècles ; mais une partie seulement en a été publiée.

Depuis saint Ambroise jusqu'aux poètes Santeul et Coffin, on peut compter plus de deux mille hymnes composées pour être chantées. La liturgie romaine n'en a admis qu'une centaine.

Je ne suis pas éloigné de croire que le chant de beaucoup de ces hymnes remonte à l'antiquité gréco-latine, et que par conséquent on peut y entendre comme un écho des mélopées grecques anciennes, puisque les Latins ont reçu des Grecs les éléments de leurs arts et de leur poétique.

J'ai parlé plus haut des hymnes que saint Éphrem composa en langue syriaque pour les Églises d'Orient ; d'autres hymnes furent écrites en grec par saint Basile et saint Grégoire de Naziance.

En Occident, au quatrième siècle, saint Hilaire de Poitiers fut le premier auteur qui composa des hymnes réunissant la poésie métrique et la poésie syllabique. De cette combinaison date une ère nouvelle pour la poésie lyrique et pour le rythme musical. Depuis la première antiquité chré-

tienne jusqu'au quinzième siècle, c'est-à-dire jusqu'aux approches de la Renaissance, la poésie latine a revêtu des formes de plus en plus favorables à la musique. Les auteurs ont d'abord composé leurs poèmes dans le système des mètres anciens, s'assujettissant aux règles de la quantité prosodique. Plus tard, la numération des syllabes et la rime prévalurent sur l'observance des brèves et des longues. Il en résulta un mélange de deux genres de poésie qui produisit des œuvres aussi belles que les précédentes, sous le rapport du rythme, de l'accent, du mouvement et de la mélodie, d'une facture plus accessible au peuple et d'une exécution plus facile.

Le premier exemple date donc du quatrième siècle, c'est l'hymne composée par saint Hilaire pour la fête de l'Épiphanie qui nous le fournit :

Jesus refulsit, omnium
Pius redemptor gentium ;
Totum genus fidelium
Laudes celebret dramatum
   Quem stella natum fulgida
Monstrat, micans per æthera ;
Magos quæ duxit prævia
Ipsius ad cunabula.

Cette hymne est en vers ïambiques dimètres réguliers ; de plus, les strophes sont monorimes, c'est-à-dire que les quatre vers de chacune d'elles ont la même rime.

La plupart des hymnes se rapportent aux formes suivantes :

1° Iambiques dimètres ;

2° Iambiques trimètres ;

3° Saphiques ;

4° Asclépiades ;

5° Vers politiques (de πολιτικός, populaire) ;

6° Vers de douze syllabes.

Santeul, Coffin et d'autres auteurs d'hymnes plus modernes ont fait revivre dans leurs œuvres les mètres alcmanes, phérécratiens, alcaïques. La musique qu'on y a adaptée n'a généralement aucun intérêt. C'est un genre hybride dont on a fait justice en abandonnant les rites particuliers dans lesquels ces hymnes avaient été admises.

Je puis citer des exemples de chaque genre d'hymnes ayant une autorité poétique et musicale incontestable, avec les noms de leurs auteurs.

Quatrième siècle. — Iambiques dimètres :

Lucis Creator optime. (Saint Ambroise.)

Vers dactyliques trimètres :

Martyris ecce dies Agathæ. (SAINT DAMASE.)

Vers choriambiques ou asclépiades :

Inventor rutili, dux bone, luminis. (PRUDENCE.)

Vers trochaïques tétramètres :

Da, puer, plectrum, choreis [1] ut canam fidelibus.
Dulce carmen et melodum, gesta Christi insignia. (PRUDENCE.)

Cinquième siècle. — Vers politiques de quinze syllabes :

Ad perennis vitæ fontem mens sitivit arida. (SAINT AUGUSTIN.)

Strophe alcaïque :

Quæ lingua possit, quis valeat stylus. (ENNODIUS.)

On appelle vers *politique* ou *populaire* un vers de quinze syllabes, dans lequel les règles de la quantité ont fait place définitivement au système de la numération des syllabes et de la rime. Ce vers est divisé en deux parties : la première a huit syllabes, dont la pénultième est longue; la deuxième partie a sept syllabes, dont la pénultième est brève. La strophe se compose de trois vers qui, à cause de leur division régulière et partout fidèlement observée, en forment six. Nous possédons dans la liturgie une hymne admirable en vers politiques : c'est le *Pange, lingua, gloriosi prælium certaminis*, qui a été imité par saint Thomas d'Aquin dans son hymne si connue du Saint-Sacrement, *Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium*. Rythme grave et doux, d'une facture à la fois savante et facile. C'est Claudien Mamert qui en est l'auteur, c'est un chef-d'œuvre. Ses contemporains lui ont rendu justice ; car Sidoine Apollinaire s'exprime ainsi dans l'épitaphe qu'il a composée pour ce prêtre de l'Église de Vienne :

Psalmorum hic modulator et phonascus,
Ante altaria, fratre gratulante,
Instructas docuit sonare classes.

Sixième siècle. — Iambiques dimètres :

Vexilla Regis prodeunt. (FORTUNAT.)
Audi, benigne Conditor. (SAINT GRÉGOIRE LE GRAND.)

1. Le poète fait allusion au genre de vers qu'il emploie, dans lequel domine le trochée, appelé aussi *chorée*.

Septième siècle. — Iambiques dimètres :

Nunc Andreæ solemnia. (Bède.)

Huitième siècle. — Vers de six syllabes liés par des rimes ou des assonances :

Ave, maris Stella. (Anonyme.)

Strophe formée de trois vers asclépiades et d'un vers glyconique :

Sanctorum meritis inclyta gaudia. (Anonyme.)

Notre vers alexandrin, qui est un asclépiade rimé, doit son origine, comme toutes les autres formes du vers français, à la poésie latine rimée du moyen âge.

Strophe saphique :

Ut queant laxis resonare fibris. (Paul Diacre.)

Neuvième siècle. — Vers ïambiques dimètres :

Veni, Creator Spiritus. (Raban Maur.)

Strophe saphique :

Christe, Sanctorum decus Angelorum. (Même auteur.)

Dixième siècle. — Vers ïambiques dimètres libres, liés par des rimes :

Lauda, Mater Ecclesia. (Saint Odon de Cluny.)

Vers trochaïques tétramètres :

Urbs beata Jerusalem. (Anonyme.)

Vers dactyliques tétramètres :

O quam glorificâ luce coruscas. (Anonyme.)

Onzième siècle. — Vers ïambiques dimètres liés par des rimes plates :

Chorus novæ Hierusalem. (Fulbert de Chartres.)

Vers ïambiques dimètres libres liés par des rimes plates :

Terrena cuncta jubilent. (Saint Pierre Damien.)

Douzième siècle. — Strophe en vers de douze syllabes, liés par des rimes plates, séparés en deux hémistiches comme notre alexandrin :

Advenit veritas, umbra præteriit
Post noctem claritas diei subiit. (Abailard.)

Strophe en vers de dix syllabes, liés par des rimes plates, et coupés, comme nos vers français de dix syllabes, en deux hémistiches après la quatrième syllabe :

Verbo Verbum Virgo concipiens,
Ex te verus ortus est Oriens. (Même auteur.)

Strophe en vers de huit syllabes :

Adorna, Sion, thalamum. (Même auteur.)

Strophe de six vers de quatre syllabes :

Ad cœlestis
Ortum regis. (Même auteur.)

Strophe saphique :

Inter æternas superum coronas. (Pierre le Vénérable.)

Strophe composée de trois vers asclépiades et d'un vers glyconique :

Claris conjubila, Gallia, cantibus. (Même auteur.)

On voit par ce qui précède que l'usage des mètres antiques a persisté dans les hymnes jusqu'au douzième siècle et, depuis le neuvième siècle, concurremment avec une forme lyrique nouvelle inaugurée par Notker et qui a fini par devenir si populaire qu'elle a prévalu définitivement au treizième siècle.

L'influence des séquences a été considérable sur le développement de l'art musical en donnant au rythme un rôle bien plus accusé et plus régulier. Il en est résulté à la longue, pour l'oreille et le système nerveux, une habitude des mesures isochrones. Cette division rigoureuse du temps a passé dans nos mœurs musicales. On a dû sans doute à ce rythme impérieux un grand nombre de chefs-d'œuvre pendant trois siècles; mais[1], par un retour

1. Si la nature de cet ouvrage le comportait, je pourrais montrer que les poètes ont, par leurs enjambements, leurs rejets, par la suppression de l'hémistiche, devancé les musiciens dans cette voie et détruit le vers au point de lui enlever même son nom, *versus*, dont l'étymologie indique le retour d'une cadence qui charme l'oreille.

des choses d'ici-bas, on cherche de nos jours à s'en affranchir. Non seulement la sonate et la cavatine sont soi-disant démodées, mais l'air lui-même, la mélodie sont attaqués dans leur essence propre, et les théories les plus bizarres sont proclamées, propagées bruyamment. La nature des choses reprendra cependant ses droits. Le musicien peut faire de la mélopée et de la déclamation dans le récitatif sans se priver de composer un beau chant bien rythmé, facile à comprendre et à retenir, tout en ayant l'intensité d'expression désirable, si toutefois il puise ses inspirations ailleurs que dans de creuses et vagues doctrines à l'usage des impuissants, des fruits secs de la musique, s'il est enfin un compositeur véritable.

Ce qui tendrait à prouver que le chant des hymnes est très ancien, c'est qu'elles appartiennent généralement à des modes imparfaits et irréguliers et qu'on ne les a fait rentrer dans le cycle des huit tons du plain-chant qu'un peu arbitrairement. On n'en trouve presque aucune classée dans le mode lydien, le moins grave des modes grecs ; elles sont attribuées à l'hypodorien, à l'hypophrygien et à l'hypomixolydien.

Lorsque je parle des chants anciens, des hymnes, j'ai en vue la version authentique d'après les manuscrits ou d'après les meilleures éditions. Le caprice et la fantaisie ont fait substituer parfois à ces mélodies, plus de vingt fois séculaires, des airs sautillants ou des variantes d'un goût détestable, fruit de l'imagination de dilettantes ignorants.

Il était d'usage dès le cinquième siècle de chanter avant la messe d'assez courts versets chargés de fioritures et d'ornements à la manière des Orientaux. On les appelait *tropes*, et les livres qui les renfermaient *troparia*.

Ce genre de poésie lyrique ou de prose poétique chantée rappelle la forme des odes de Pindare et des chœurs d'Eschyle, dont les plus intrépides érudits allemands ont en vain cherché à retrouver le mètre et à les rattacher à une forme prosodique régulière et déterminée.

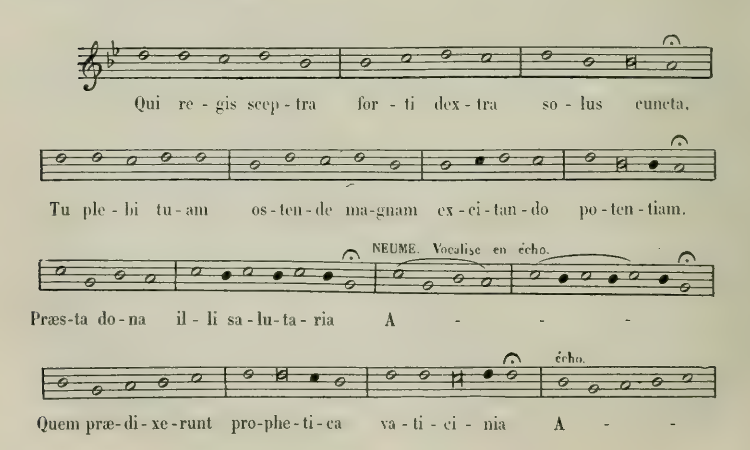
Comme ces fantaisies mélodiques n'étaient assujetties à aucun mètre poétique, elles reçurent le nom de *prosa*, et les recueils de tropes furent appelés *prosarion*. Le bon sens des chrétiens occidentaux ne s'accommoda pas de ces suites de neumes vocalisés auxquelles le peuple répondait *alleluia* comme un refrain. J'ai vu dans plusieurs manuscrits les syllabes *alle* et *luia* séparées par près de cent notes. La *prosa* doit aussi s'entendre dans le sens d'un commentaire poétique d'un texte. Le mot est resté et a été appliqué faussement encore de nos jours à une pièce de poésie chantée avant l'évangile et qu'on appelait au moyen âge *sequentia*, séquence, c'est-à-dire suite de l'*alleluia*, ou suite de phrases lyriques.

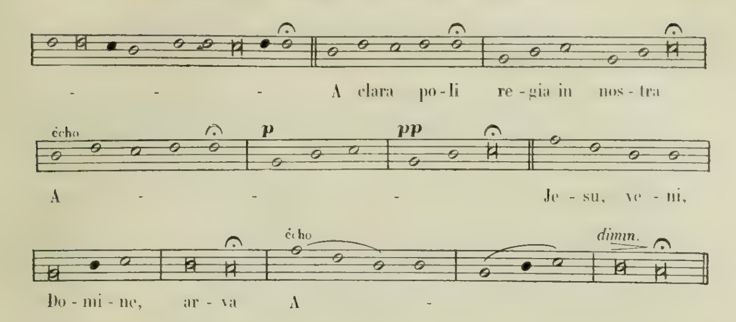
C'est dans l'abbaye de Jumièges, en Neustrie, ainsi que le déclare Notker, que l'on écrivit les premières séquences. Il s'attacha lui-même à ce genre de compositions. Né dans le canton de Thurgovie, vers 840, il fut moine de saint Gall et mourut en 912. Quoique bègue, il passa pour un habile musicien et rendit un réel service au progrès musical, tout en ne se proposant que les louanges de Dieu. La forme des séquences en faisait des mélodies populaires ; l'allure en était plus libre que celle des hymnes, la tonalité indépendante du système des modes, et leur mélodie affectait des tendances évidentes vers nos deux tonalités majeure et mineure.

Les séquences commencèrent par être irrégulières. Divisées en versets, elles n'étaient pas assujetties à des règles fixes de versification. Cependant elles ne laissaient pas d'avoir un caractère lyrique, parce que le poète s'attachait à former une suite de sons harmonieux et de périodes éminemment musicales. La même assonance se reproduisait à la fin de chaque verset. Elles ne tardèrent pas à devenir régulières, et plusieurs auteurs, véritables poètes, s'illustrèrent dans ce genre de composition, notamment saint Bernard, Adam de Saint-Victor, Pierre de Corbeil, Thomas de Celano, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure et Jacopone da Todi.

Parmi les séquences irrégulières, on peut ranger le chant du jour de Pâques, *Victimæ paschali laudes*, dont Notker est l'auteur.

Voici un exemple intéressant tiré d'un manuscrit de Rouen. Chaque phrase de chant est suivie d'une vocalise exécutée par des voix d'enfants, et qui en est comme l'écho.





Les séquences régulières sont très nombreuses. Faut-il citer le *Mittit ad Virginem* d'Abailard; *Jesu, dulcis memoria*, de saint Bernard; *Laudes crucis attollamus*, et *Gaude, prole, Græcia*, d'Adam de Saint-Victor; le sublime *Dies iræ*, de Thomas de Celano; le pathétique et émouvant *Stabat Mater* de Jacopone da Todi? Ce genre de composition a inspiré des chefs-d'œuvre.

La doxologie suivante, que j'ai tirée du manuscrit de Pierre de Corbeil (Bibliothèque de Sens, folio III, recto), peut donner une idée de l'art poétique et musical pendant la plus belle période du moyen âge. Le ténor Roger l'a chantée dans la Sainte-Chapelle, à Saint-Roch et dans d'autres églises de Paris tel qu'il existe dans le manuscrit, c'est-à-dire à un ton au-dessus de celui dans lequel je le transcris ici, afin d'éviter les *la* qui doivent être chantés en voix de poitrine. Il jouissait alors de la plénitude de ses moyens. Ce morceau excita l'enthousiasme. La mélodie se prête à un accompagnement vocal et instrumental. Je l'ai traité de manière à laisser le chant très à découvert.

On aura de la peine à le croire, mais il ne faut rien moins qu'une voix exceptionnellement puissante et énergique pour interpréter dignement un morceau aussi largement conçu et écrit. Dans les auditions des chants de la Sainte-Chapelle, qui ont eu lieu dans les églises de Saint-Germain l'Auxerrois et de Saint-Eustache, ainsi qu'à Lille, à l'occasion des fêtes du couronnement de Notre-Dame de la Treille, le *Trinitas* a été chanté avec le même succès par M. Salomon, de l'Opéra. Le *Trinitas*, ainsi que son nom l'indique, est une doxologie en l'honneur de la Trinité; c'est une accumulation d'épithètes, de qualifications majestueuses et sonores tirées des Livres saints. Le nombre trois apparaît constamment tant dans la poésie que dans les phrases musicales. La lecture du texte qui va suivre donnera,

plus que mes explications ne peuvent le faire, l'idée de l'ampleur et du caractère élevé de ce morceau.



Trinité, divinité, unité éternelle.
Majesté, puissance, piété suprême.
Soleil, lumière et providence, sommet, sentier.

Pierre, montagne, rocher, source, fleuve, pont et vie.

Vous êtes le semeur, le créateur, celui qui aime, le rédempteur, le sauveur, vous êtes la lumière qui ne s'éteint pas.

Vous êtes le tuteur et la gloire; vous êtes la blancheur, la splendeur et le parfum qui fait vivre les morts.

Vous êtes la cime et le comble, le roi des rois, la loi des lois et le vengeur; vous êtes la lumière des anges.

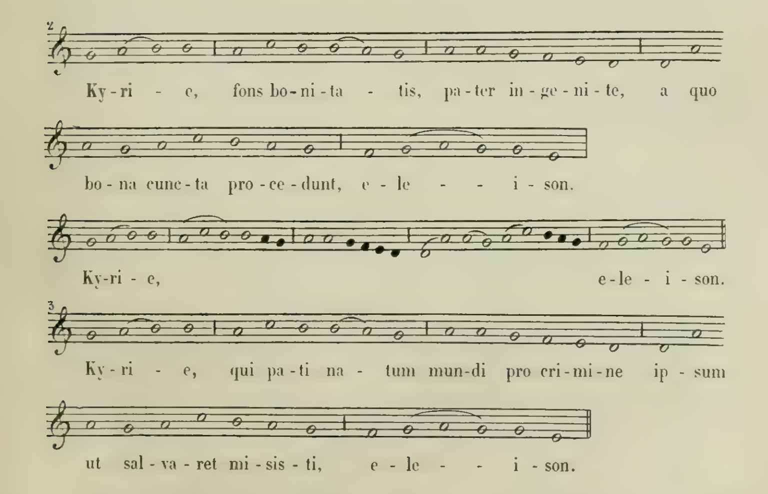
C'est vous qu'appellent et adorent, c'est vous que louent, c'est vous que chantent, c'est vous qu'aiment les troupes célestes.

Vous êtes le Dieu et le héros, la riche fleur, la rosée vivante; gouvernez-nous, sauvez-nous, conduisez-nous aux trônes d'en haut et vers le siège des véritables joies.

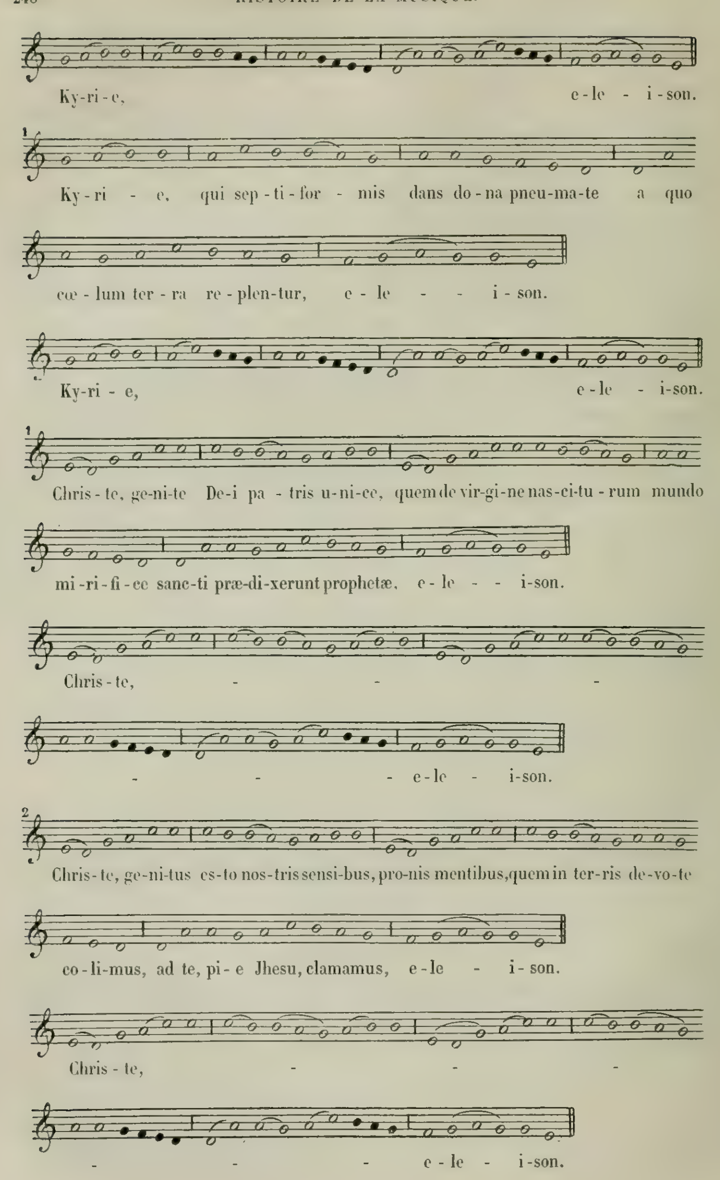
Vous êtes la beauté et la vertu; vous êtes le juste et le vrai; vous êtes le saint et le bon; vous êtes l'équitable et souverain Seigneur. Gloire à vous [1]!

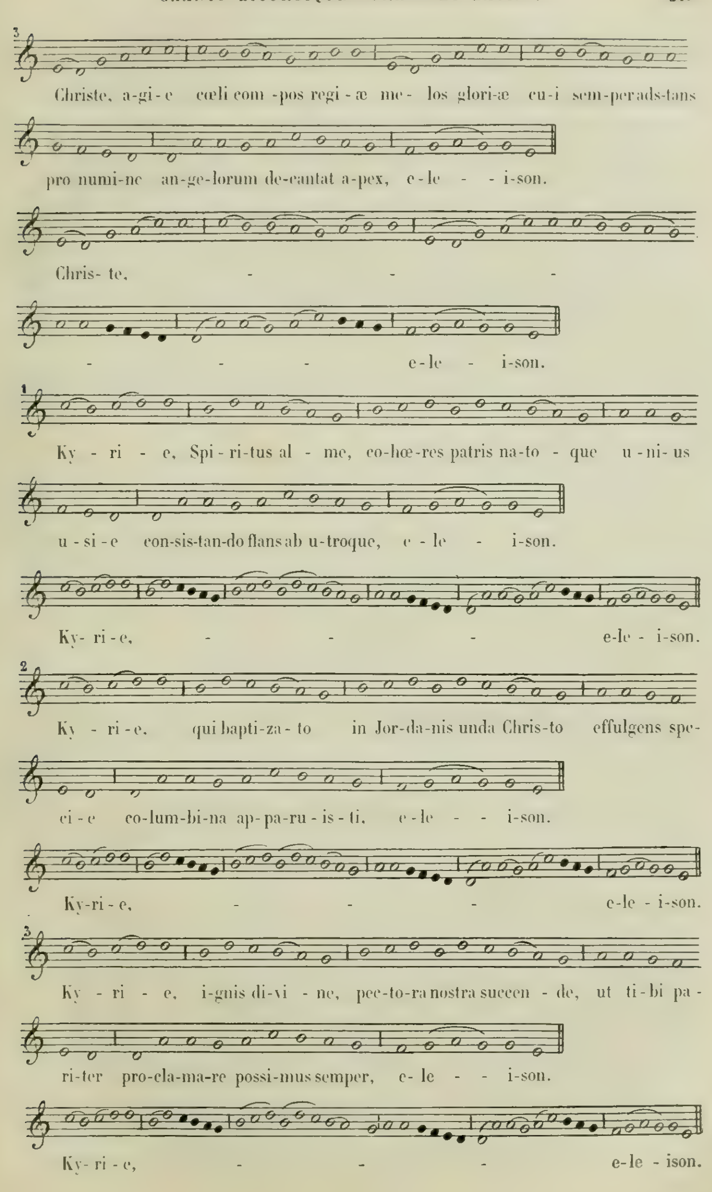
Les vocalises et les formules ornées, d'origine orientale, dont les intonations avaient été conservées dans l'Église latine, telles que celles des *Kyrie, eleison*, semblaient déjà au onzième siècle un peu dénuées de sens, d'autant plus qu'on les exécutait assez lentement, comme on comprenait dans notre Occident la forme grave de la prière. On trouve dans plusieurs graduels un commentaire des mots du texte; en voici un exemple :

KYRIE DES TROIS ROIS



1. *Chants de la Sainte-Chapelle* et choix des principales séquences du moyen âge, par Félix Clément; 4e édition. Paris, Poussielgue.


Ky-ri-e,
e-le - i-son.
1
Ky-ri - e, qui sep-ti-for - mis dans do-na pneu-ma-te a quo
cœ-lum ter-ra re-plen-tur, e - le - - i-son.
Ky-ri - e,
e-le - i-son.
1
Chris-te, ge-ni-te De-i pa - tris u-ni-ce, quem de vir-gi-ne nas-ci-tu-rum mundo
mi-ri-fi-ce sanc-ti præ-di-xerunt prophetæ, e-le - - i-son.
Chris-te,
e-le - i-son.
2
Chris-te, ge-ni-tus es-to nos-tris sensi-bus, pro-nis mentibus, quem in ter-ris de-vo-te
co-li-mus, ad te, pi-e Jhesu, clamamus, e-le - i-son.
Chris-te,
e-le - i-son.


3
Christe, a-gi-e cœli com-pos regi-æ me- los glori-æ cu-i sem-perads-tans
pro numi-ne an-ge-lorum de-cantat a-pex, e-le - - i-son.
Chris- te, - - -
- - - e-le - i-son.
1
Ky - ri - e, Spi-ri-tus al - me, co-hœ-res patris na-to - que u-ni-us
u-si-e con-sis-tan-do flans ab u-troque, e - le - i-son.
Ky- ri-e, - - - e-le - i-son.
2
Ky - ri-e, qui bapti-za - to in Jor-da-nis unda Chris-to effulgens spe-
ci-e co-lum-bi-na ap-pa-ru-is-ti, e-le - - i-son.
Ky-ri-e, - - - e-le - i-son.
3
Ky - ri - e, i-gnis di-vi - ne, pec-to-ra nostra succen - de, ut ti-bi pa-
ri-ter pro-cla-ma-re possi-mus semper, e- le - - i-son.
Ky- ri - e, - - - e-le - ison.

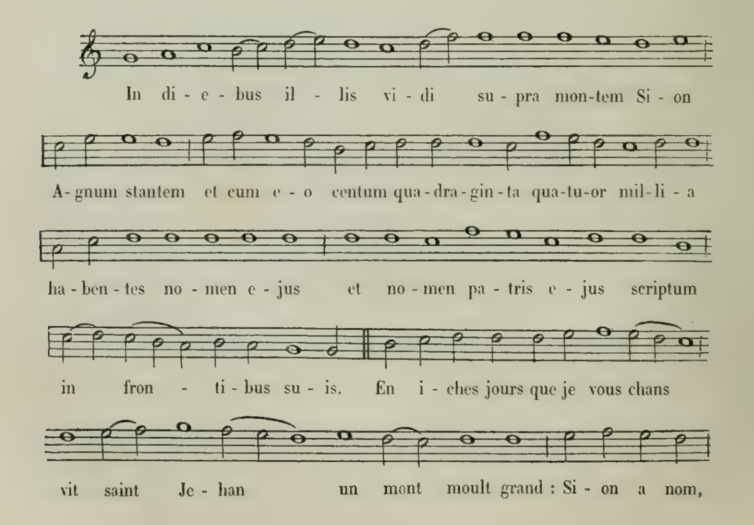
C'est ce qu'on appelait un *chant farci*. Il y avait des épîtres farcies, des leçons farcies. Le *Gloria in excelsis*, le *Credo* et d'autres morceaux étaient ainsi paraphrasés et développés.

Le mot *farce* signifiant simplement mélange, il ne peut être question d'un sens plaisant donné à ce mot.

En outre, on jugea utile de traduire librement et de commenter en langue vulgaire, c'est-à-dire en roman, les épîtres et les leçons. Fétis me paraît être dans l'erreur lorsqu'il voit dans la musique de ces traductions libres des chants populaires. Ces mélodies diffèrent peu de la mélopée des Préfaces; c'est un récitatif avec des inflexions peu variées.

Bien des siècles plus tard, les *noëls* devinrent si populaires qu'on les introduisit dans les offices et qu'on en mêla quelques-uns au texte latin. Cet usage a existé pendant les trois derniers siècles et au commencement de celui-ci. Le compositeur Lesueur mêla très habilement des motifs de noëls connus dans le *Gloria in excelsis* de sa messe pour le jour de la Nativité. Depuis longtemps, l'orgue seul fait entendre ces mélodies naïves qui réjouissaient nos pères, et dont les paroles offrent, en même temps qu'une expression sincère de religion, des traces visibles de la malice gauloise.

Voici un exemple tiré de l'épître farcie de la fête des saints Innocents.





Un tel récit fait pour les pauvres ignorants des campagnes ne comportait pas autre chose. Lorsque la paraphrase s'adressait à des clercs, elle avait une tout autre valeur musicale et lyrique. Le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Pater* étaient entremêlés de phrases généralement poétiques, imagées et sonores. Pierre de Corbeil s'est adonné à ce genre de travail dans son *Office de la fête de la Circoncision*, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Sens, et dont j'ai parlé plus haut.

Ce fut saint Bernard qui commença la réforme du chant ecclésiastique, lorsqu'il élimina des graduels et des antiphonaires les notes parasites que l'ignorance, le mauvais goût, la vanité des chantres avaient accumulées autour des antiques mélopées (*eliminata falsitatum spurcitia expulsisque illicitis ineptorum licentiis*). Les livres cisterciens furent adoptés dans cent soixante monastères au treizième siècle, même en Italie, à Venise et à Florence.

Il est vrai que cette réforme aurait dû, pour être efficace dans le sens de l'unité, avoir force de loi et être imposée dans tout l'univers catholique. Mais on ne croyait pas alors que de la manière de chanter un alléluia dépendait l'unité de croyance, et qu'une barrette taillée sur le patron de celles des prêtres romains fût un brevet d'orthodoxie. Les articles du *Credo* et la soumission aux canons des conciles et aux décisions du pape, en matière de foi, semblaient devoir suffire.

Il résulta de cette manière de voir une assez grande variété de chants. La réforme eut lieu parce qu'en principe elle était reconnue nécessaire;

mais chaque ordre religieux l'opéra un peu à sa guise, plus ou moins bien, ou plutôt plus ou moins mal.

Le moment arriva où un besoin d'unité dans la formule des textes et dans le chant se fit sentir. On songea à soumettre à un examen dans ce sens les manuscrits où s'étaient amassées depuis quinze siècles des mélopées nombreuses, les unes adoptées pour le culte public, les autres chantées dans les abbayes, d'autres enfin n'ayant eu d'autre objet que la fantaisie ou la vanité d'un chantre s'épanouissant au lutrin, a dit saint Bernard, *pavonis instar*.

Cette réforme, depuis longtemps désirée, eut lieu enfin au seizième siècle. Le concile de Trente en fit prévaloir l'urgence. Grégoire XIII, Urbain VIII, Clément VIII et Paul V coopérèrent à son application. En Italie, Palestrina, Guidetti et Giovanelli revisèrent successivement les livres de chant; en France, Nivers et le frère Pascal, cordelier à Paris, contribuèrent à propager la version de chant corrigée. Des imprimeurs, Ballard à Paris, Le Belgrand à Toul, Guillaume et Pierre Valfray à Lyon, d'autres encore, publièrent des éditions d'après celles de Venise et de Rome. Mais la science du plain-chant s'était bien effacée au contact des contrepoints et des formes madrigalesques, qui dominaient en Europe depuis deux siècles; de telle sorte que ces éditions étaient criblées de fautes énormes. Plusieurs tentatives furent même faites pour reprendre les chants antérieurs à la réforme. On méconnaissait ainsi les motifs qui l'avaient rendue nécessaire. Des travaux estimables furent entrepris dans un sens plus raisonnable et plus pratique. C'est au milieu de cet état de choses qu'un évêque de France[1] confia à l'auteur de cette histoire le soin de rédiger une nouvelle édition du chant romain traditionnel, en corrigeant les unes par les autres les versions postérieures à la grande réforme opérée au seizième siècle à Rome, et en adoptant les procédés de notation les plus propres à rendre facile une bonne exécution des chants liturgiques. Après quatre années d'un travail assidu, consacrées non pas seulement à faire disparaître d'innombrables fautes, mais à rétablir les périodes du chant par de claires divisions, et à rendre à la mélopée sa ponctuation et ses accents, le *graduel* et l'*antiphonaire* furent publiés en 1864, et cette nouvelle édition du *Chant romain traditionnel* est actuellement en usage non seulement dans le diocèse de Séez, pour lequel elle a été primitivement rédigée, mais dans ceux de Dijon, de Pamiers, de Clermont, de Lyon; et elle a été adoptée pour le diocèse de Paris en 1874.

1. Mgr Rousselet, évêque de Séez.

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage de donner de plus grands détails sur la constitution tonale du plain-chant, ni de démontrer la supériorité de ce genre de musique au point de vue du culte chrétien. Ces questions se trouvent amplement traitées dans plusieurs de mes ouvrages. Il suffisait de lui donner la place qui lui est due légitimement dans une Histoire de la musique, puisque l'*octoéchos*, le *planus cantus*, le *canto-fermo*, le plain-chant enfin a été pendant des siècles la base de toute musique chez les Grecs, en Italie et dans tout l'Occident[1].

1. *Histoire générale de la Musique religieuse*. couronnée par l'Institut ; 2e édition, Didot. *Méthode complète de plain-chant d'après les règles du chant grégorien;* 2e édition, Hachette.

CHAPITRE VII

NEUMES. — NOTATION EN LETTRES, NOTATION EN POINTS. — PORTÉE MUSICALE. — VALEURS PROPORTIONNELLES, PARFAITES, IMPARFAITES.

Le mot *neume* a deux acceptions : l'une s'entend dans le sens d'un signe graphique déterminant un ou plusieurs sons, ainsi que la manière de les chanter; c'est le vrai sens. Dans ce cas, l'étymologie est νεῦμα, qui veut dire « signe, témoignage probatif »; l'autre acception est arbitraire et mystique. On aurait donné ce nom à une suite plus ou moins longue de notes chantées sur une seule voyelle, et on lui aurait donné pour étymologie πνεῦμα, « souffle, esprit »; des gnostiques latins ne trouvaient pas d'autre explication à donner de ces vocalises qu'une sorte d'élan de l'âme, impuissante à exprimer par des paroles ses sentiments, et proférant des sons inarticulés. Ce mot *pneuma* a jeté une grande confusion dans la question des neumes; l'absence du *p* dans ce mot cité par les théoriciens et les didacticiens ne devrait laisser aucun doute sur l'étymologie véritable et originelle *neuma;* mais des passages de saint Augustin et de Guillaume Durand, qui donnent le sens symbolique, ont été et sont encore reproduits. Je trouve même un vers d'une séquence du douzième siècle qui redoublerait l'obscurité : *syllabatim pneumata perstringendo organica*. Il ne s'agirait plus d'une suite de sons sur une seule voyelle, mais d'un chant syllabique harmonisé, à moins que l'auteur n'ait fait allusion aux touches de l'orgue pneumatique abaissées pour accompagner chaque syllabe du texte.

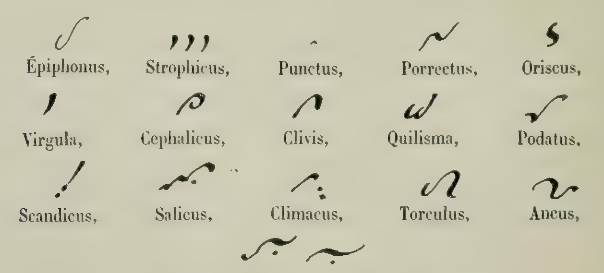
Les neumes, qui sont des ornements de la mélodie, ont été importés de

l'Orient. Ces groupes de sons, ces trilles et ces fioritures devinrent une mode et surchargèrent le chant de manière à lui faire perdre tout le caractère que les Occidentaux tiennent à lui reconnaître et à lui maintenir, parce que ce caractère est conforme à leur manière de sentir, de raisonner, qu'il correspond à leur langue, à la forme extérieure de leur culte, à la gravité enfin qu'ils lui attribuent. Cette séméiographie est orientale dans sa forme comme dans son esprit.

C'est seulement en remontant du connu à l'inconnu qu'on peut arriver à lire cette mystérieuse écriture musicale, formée de points et de signes exprimant des groupes de sons ; elle n'offre pas une clarté suffisante par elle-même ; mais, en comparant note à note, groupe par groupe, les manuscrits postérieurs avec les primitifs, on a pu reconstituer une sorte de système assez complet.

Ces signes ont été employés en Occident pendant cinq siècles, du huitième au douzième ; nous possédons un grand nombre de manuscrits écrits en neumes, tandis qu'il n'y en a qu'un petit nombre écrits en lettres. Cette sorte de préférence donnée aux neumes a sa source dans le sentiment musical des accents combinés avec le rythme, que les lettres n'exprimaient pas. Il ne me paraît pas exact d'affirmer, ainsi que l'a fait E. de Coussemaker, mon savant collaborateur dans les *Annales archéologiques*, que l'arsis et la thésis soient l'objectif des neumes, puisque le point et la virgule, ainsi que d'autres signes, indiquent les degrés d'intonation sans aucune préoccupation d'arsis ou de thésis ; en ce cas, les neumes jouent un rôle mélodique. Les neumes expriment à la fois, mais bien imparfaitement, l'intonation, l'accent, la liaison et la durée approximative des sons.

Le nombre des signes neumatiques a atteint dans divers traités le chiffre de cinquante-cinq. Mais il peut être réduit à dix-sept, d'après ces vers mnémoniques :



Et pressus minor et major. Non pluribus utor.
Neumarum signis erras qui plura refingis.

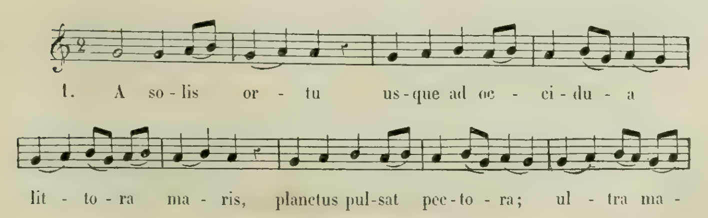
Chacun de ces signes recevait une qualification par rapport à son emploi, et c'est ainsi qu'on arrivait au nombre de cinquante. On comptait jusqu'à douze sortes de quilisma : le *quilisma prepuncte*, c'est-à-dire précédé d'un point, le *quilisma prebipuncte*, précédé de deux points, le *tripuncte*, le *flexum*, le *resupinum*, le *sinuosum*, etc. On ne saurait nier la délicatesse des nuances que tous ces signes introduisaient dans la manière de chanter, et il est évident aussi que ces nuances supposent que la plupart des morceaux étaient chantés par une voix seule. C'est ce qui a été cause de la réforme qu'on en a faite au fur et à mesure que les chœurs de voix se sont formés et qu'au récitatif orné a succédé le chant collectif.

Un inconvénient plus grave de la notation neumatique est son impuissance à déterminer le son initial d'une pièce de chant, et même l'intervalle que la voix doit franchir dans le cours du morceau. Aussi je ne crains pas de répéter ce que Gui d'Arezzo en disait au onzième siècle : « Sans la lettre indicatrice, les neumes sont pour le lecteur ce qu'est pour un homme altéré l'eau au fond d'un puits sans corde » :

Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.

Il résulte de cette vague séméiographie que les chants anciens, dont une notation postérieure ne nous a pas révélé le secret, ne peuvent être que bien difficilement traduits, autant de traducteurs, autant d'airs différents. Je prends un exemple entre mille : c'est la *Complainte sur la mort de Charlemagne*, tirée du manuscrit 1154 de la Bibliothèque nationale (IXe siècle).

Cette mélopée funèbre roule sur trois notes; une quatrième note n'apparaît qu'une fois. E. de Coussemaker en a donné la traduction suivante, en prenant arbitrairement pour son initial la note *sol*. Il en résulte un mode majeur sans caractère.



ri - a ag-mi - na tris - ti - ti - a te - ti - git in - gens

cum mæ-ro - re ni - mi - o. Heu! me do - lens, plan - go!

2. Fran - ci, Ro - ma - ni at-que cuncti cre-du-li luc-tu pun-

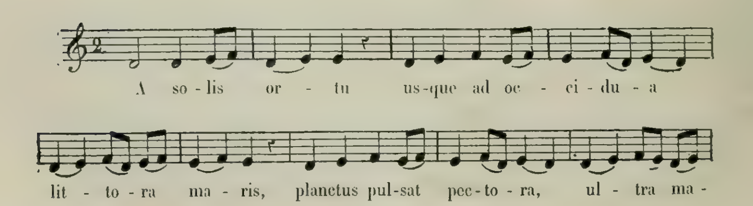
gun - tur et ma - gna mo - les - ti - a; in - fan-tes, se - nes,

glo - ri - o - si prin - ci - pes, nam clan - git or - bis

de - tri - men-tum Ka - ro - li. Heu! mi - hi mi - se - ro!

Dans ma traduction, j'ai adopté pour tonique la note *ré*, ce qui donne une tierce mineure et la quarte mésopycne du mode hypodorien, mode qu'on qualifiait déjà au neuvième siècle de triste, *secundus tristis;* je crois qu'il suffira de comparer les deux versions pour reconnaître que dans la seconde le sens mélodique et le caractère du morceau correspondent mieux au texte.

NOUVELLE TRADUCTION.



ri - a ag - mi - na tris - ti - ti - a te - ti - git in - gens

cum mæ - ro - re ni - mi - o. Heu ! me do - lens, plan - go !

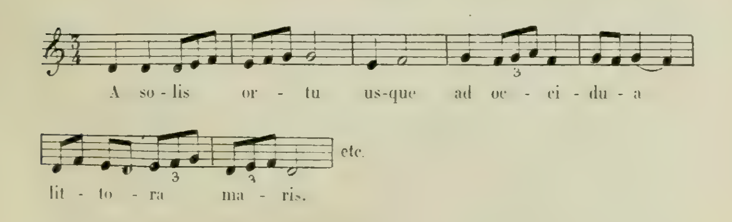
Fran - ci, Ro - ma - ni at - que cunc - ti cre - du - li

luc - tu pun - gun - tur et ma - gna mo - les - ti - a ; in - fan - tes,

se - nes, glo - ri - o - si prin - ci - pes, nam clan - git or - bis

de - tri - men - tum Ka - ro - li. Heu ! mi - hi mi - se - ro !

Fétis a donné aussi une traduction du *Planctus Karoli ;* mais il a vu dans le neume *scandicus* un triolet, et il les a multipliés, ce qui ôte à ce morceau toute gravité. Je donne ici sa manière de traduire le premier vers :



On ne peut contester aux trois traducteurs quelque compétence en cette matière, et cependant le résultat est différent ; lequel s'est le plus rapproché de la vérité ?

J'indique ici la fonction de chacun des neumes considérés en eux-mêmes :

Le *punctum* exprime un son isolé, ainsi que la *virga*. Mais celle-ci donne au son une valeur ou durée double.

Le *podatus* indique un mouvement ascendant.

Le *clivis*, un mouvement descendant, mais qui peut être d'une seconde, d'une tierce majeure ou mineure, ou même d'une quarte.

Le *porrectus* signifie trois sons ascendants, tels que *sol la si*, ou *sol la ut*, etc.

L'*oriscus* figure le mouvement inverse de trois notes descendantes : *ré ut si*, ou *ré ut la*.

L'*ancus* paraît avoir eu le même objet que l'*oriscus*.

Le *torculus* indique un mouvement ascendant et descendant successivement : tel que celui de *la si la*, ou *la ut la*, ou *la si sol*, ou *la ut si*, etc.

Le *scandicus* exprime le mouvement ascendant de trois ou quatre notes brèves suivies d'une longue.

Le *climacus*, au contraire, figure une note longue suivie de deux ou plusieurs notes brèves.

Le *salicus* indique deux sons ascendants dont le second est long; des auteurs le confondent avec le *quilisma*.

Le *strophicus* consiste dans la répétition de la même note trois, quatre, cinq, six fois. L'effet en est défini par les mots *geminatio vocis*, *voces repercussæ*, *triplicatio;* d'autres y voient une sorte de groupe : *ut si ré ut*, ou *si ut la si*, etc.

Le *cephalicus* indique un port de voix descendant, soit une petite note suivie d'une note réelle : *ré-ut ut*.

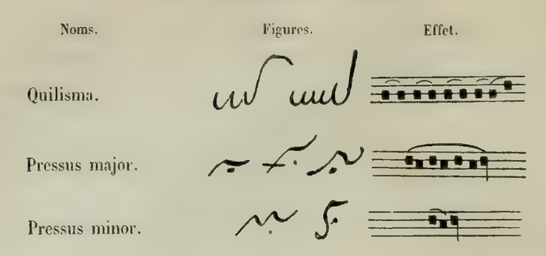
L'*epiphonus*, au contraire, exprime un port de voix ascendant : soit *si-ut ut*.

Le *quilisma* est un ornement de provenance orientale et qui se pratique encore dans la manière de chanter des Grecs, des Arméniens. C'est un tremblement de la voix, espèce de trille converti quelquefois en véritable gruppetto majeur ou mineur, si l'on s'en rapporte à la traduction en lettres des manuscrits anciens, et à la définition, assez élastique d'ailleurs, des traités.

Le *pressus* n'est autre chose que le trille; il est dit *minor* lorsqu'il ne fait entendre que deux ou trois fois la note réelle, et *major* lorsque la répétition des deux sons liés est plus fréquente. Parmi ces effets vocaux perpétuels et insupportables dans le chant des Orientaux on a adopté le *tremolo*, dont on a bien abusé dans la musique moderne.

NEUMES PRINCIPAUX.

Noms.	Figures.	Effet.
Punctum.		
Virga ou virgula.		
Podatus.		
Clivis.		
Porrectus.		
Oriscus.		
Ancus.		
Torculus.		
Scandicus.		
Climacus.		
Salicus.		
Strophicus.		
Cephalicus.		
Epiphonus.		



Les manuscrits qui nous restent ont été souvent l'ouvrage de copistes ignorant la musique. Non seulement ils ont négligé d'indiquer le ton du morceau, mais ils n'ont pas même placé les signes à la hauteur respective que l'intervalle réclamait. La même négligence leur a fait écrire les points plus haut ou plus bas qu'il ne fallait au-dessus et au-dessous de la ligne unique ou des deux lignes tracées dans le vélin. Une lettre fut placée plus tard devant la ligne pour guider le copiste et le lecteur. Telle est l'origine de la portée et des clefs.

Les neumes ne devinrent réellement lisibles que lorsqu'on les écrivit sur les lignes de la portée. Leur forme fut conservée jusqu'au seizième siècle en Allemagne, où elle affecta le caractère gothique; mais ils cessèrent d'être des neumes.

Les lignes furent coloriées en rouge, en jaune et en noir du dixième au quinzième siècle.

Quasdam lineas signamus variis coloribus,
Ut quo loco, qui sit sonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis flavo rubet minio :
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus [2].

On multiplia les lignes outre mesure, quelquefois au point d'en tracer autant et plus que l'étendue du morceau ne le comportait. Il est vrai que dans ce cas on ne se servait pas des interlignes.

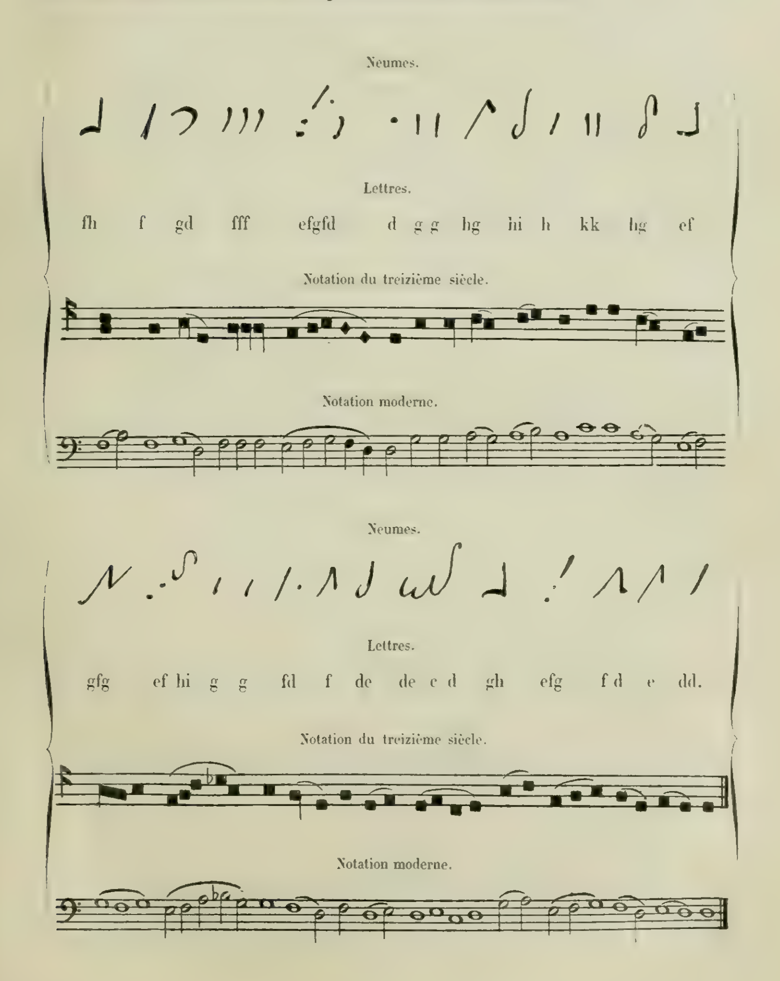
Au treizième siècle enfin, les signes neumatiques se transformèrent

1. « Vox tremula est neuma quam gradatam vel quilisma dicimus. » (Aribon, Gerbert, *Scriptores de musica sacra*, t. II, p. 215.) Il s'agit ici de produire un roulement du son, κύλισμα. Cet effet guttural devait être fort désagréable. Le quilisma disparut de bonne heure des manuscrits.

2. Gui d'Arezzo, *Micrologus*.

définitivement en notes carrées, en losanges et en rhomboïdes, et il n'en resta d'autres traces que des liaisons, des notes caudées et des groupes de notes.

L'exemple suivant offre un spécimen des neumes traduits à l'aide des lettres d'abord et ensuite transcrits sur la portée de quatre lignes, en conservant, au moyen de ligatures, les notes groupées dans le signe neumatique; j'ai ajouté une transcription en notation moderne.

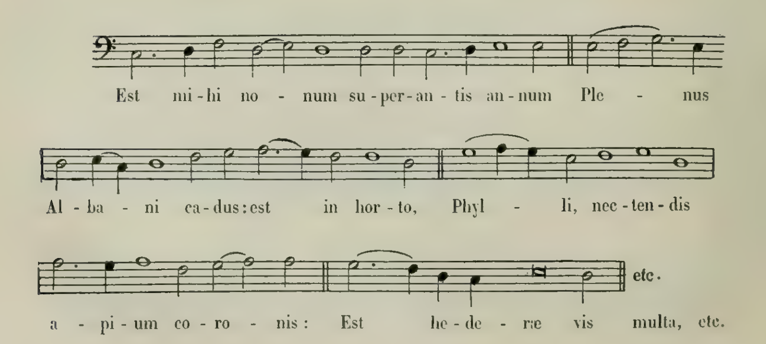


Dans la notation des hymnes, odes, chants guerriers, complaintes, airs de danse avec paroles, on employait de préférence des points superposés et à hauteur respective, parce que ces chants sont presque syllabiques. Mais les copistes, qui la plupart n'étaient pas musiciens, n'observaient pas suffisamment les proportions, et la lecture de ces points est aussi difficile que celle des neumes primitifs. La pièce que je vais reproduire fera comprendre au milieu de quelles ténèbres l'historien de la musique est obligé de s'orienter. C'est une pièce très intéressante puisqu'elle se rattache à la fois à la poésie métrique ancienne, à une ode profane, à une hymne chrétienne, et enfin à la première dénomination historique et usuelle de notre gamme.

Pour suppléer aux erreurs commises par le copiste dans la distance des points et en ce qui concerne leur place sur les lignes, il a fallu comparer la notation des trois strophes et observer l'importance d'un petit signe que l'on a nommé plus tard *guidon*, et qui a échappé sans doute à l'investigation aussi savante que consciencieuse de E. de Coussemaker, dont la traduction manque cependant d'exactitude. J'ai acquis ainsi la certitude absolue de la conformité de ce chant avec celui de l'hymne de saint Jean-Baptiste.

Cette ode est en vers hendécasyllabes saphiques. Ce genre de vers se partage en cinq pieds; le premier est un trochée, le second un spondée, le troisième un dactyle, et les deux derniers sont des trochées. Le quatrième vers de chaque strophe est adonique et se compose d'un dactyle et d'un spondée.

ODE D'HORACE, AD PHYLLIDEM



FAC-SIMILÉ

TIRÉ D'UN MANUSCRIT DE MONTPELLIER, N° 425

(Dixième siècle.)

A D P H I L L I D E M

Est michi nonum superantis annum
plenus albani cadus; est in horto
Phylli nectendis apium coronis.
Est hederae vis
multa, qua crines religata fulges;
Ridet argento domus; ara castis
Vincta verbenis avet immolato
Spargier agno;
Cuncta festinat manus huc et illuc,
Cursitant mixtae pueris puellae;
Sordidum flammae trepidant rotantes
Vertice fumum;

Comment a-t-il pu se faire que la musique servant à chanter la belle Phillis ait été détournée de son emploi à ce point qu'elle ait servi à honorer l'austère précurseur? Paul Warnefride, auteur de cette hymne célèbre, l'a

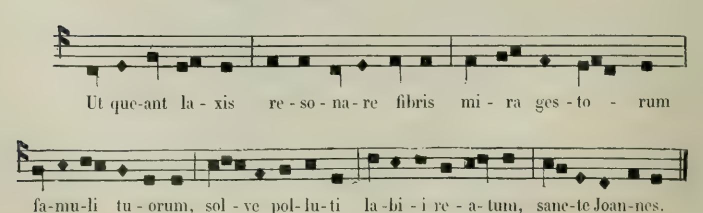
composée à la fin du huitième siècle, puisqu'il est mort en 801, à l'âge de soixante et un ans. Il avait été secrétaire de Didier, roi des Lombards, et il écrivit l'histoire de ce peuple.

On peut supposer que la strophe saphique se chantait sur une mélodie connue, et qu'on l'appliqua à la poésie de Warnefride bien après sa mort, puisque l'hymne *Ut queant laxis* ne se trouve pas notée dans les manuscrits avant le onzième siècle. Ce fut même peut-être Gui d'Arezzo qui adapta le chant de la strophe saphique à cette hymne en vue de son enseignement, car la première note de chaque vers, montant d'un degré, lui fournissait ainsi une échelle tonale de six notes fixes, un hexacorde enfin, base de son système, la septième note, *si*, étant variable.

En prenant le son, on retint aussi le nom de la syllabe. Ce fut à partir de ce moment que les sons furent désignés sous les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Voici le chant de l'hymne de saint Jean-Baptiste tel qu'il existe dans les anciens hymnaires; car on lui a substitué depuis, bien à tort selon moi, une autre version. Ce qui légitimerait mon opinion sur l'antiquité de ce chant, c'est que la rime intérieure à la cinquième syllabe divise pour l'oreille la strophe saphique de quatre vers en sept vers. Or, il n'est pas possible d'admettre qu'on ait fait à une ode d'Horace l'application d'une forme musicale postérieure de mille ans à l'existence du favori d'Auguste et postérieure aussi au manuscrit dans lequel se trouve cette ode notée, et qui est, comme nous l'avons vu, du dixième siècle.

HYMNE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.



Tout porte ainsi à croire que ce chant remonte au moins au premier siècle.

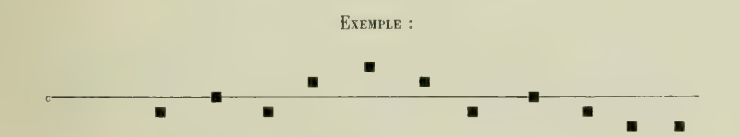
Les neumes et les points sont devenus plus faciles à lire lorsqu'on prit

l'habitude de tracer des lignes horizontales devant lesquelles on plaçait une lettre, soit C indiquant l'*ut*, soit F indiquant le *fa*. On colorait aussi les lignes. Le rouge signifiait la note *fa*, le jaune ou le vert la note *ut*.

Des signes de nuances se remarquent dans quelques manuscrits. Ce sont de petites lettres telles que *c*, *s*, *t*, *p*, etc., initiales des mots ***collisibiles***, ***secabiles***, ***tremulæ***, ***pinnosa***, etc.

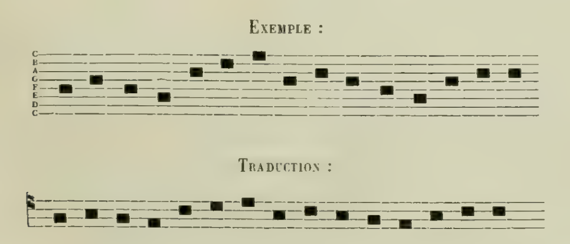
Lorsqu'on renonça aux lettres grecques et même romaines dans l'écriture du plain-chant, et que les signes particuliers et les points qui les remplacèrent furent trouvés insuffisants, on traça une ligne sèche dans le vélin des manuscrits, et cette ligne, souvent précédée à gauche d'une lettre indicative, supporta pendant près d'un siècle, le neuvième, les points qui figuraient les sons. Telle est, ainsi que je l'ai dit plus haut, l'origine de la portée et des clefs.

Exemple :



On conçoit tout ce qu'une telle manière d'écrire avait d'obscur et même de défectueux. Les signes d'élévation et d'abaissement de la voix au-dessus et au-dessous de cette ligne étaient, sinon arbitraires, du moins très difficiles à apprécier. Il fallait même recourir de nouveau à l'ancienne notation en lettres, que l'on superposait aux signes. Quelquefois on traçait huit lignes parallèles et l'on mettait à la tête de chaque ligne une lettre désignant le son auquel devait correspondre chacun des points qui y étaient placés.

Exemple :



Traduction :

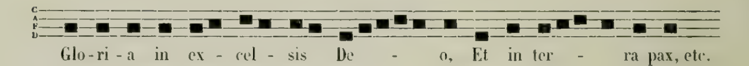
Ce système, qui devait reparaître au quatorzième siècle pour la notation des morceaux de chant harmonisés, joignait à l'inconvénient d'une confu-

sion inévitable, produite par un nombre considérable de lignes, celui d'occuper une grande place dans les manuscrits. Il ne tarda pas à être abandonné.

On coloria, à la fin du dixième siècle, la ligne unique tracée au poinçon précédemment. On en ajouta vers le même temps une autre, que l'on peignit différemment : soit la première en jaune et la seconde en bleu. Une troisième, rouge, ne tarda pas à leur être superposée, puis une quatrième. On leur donna dès le douzième siècle une couleur semblable, qui fut conservée jusque dans les premières éditions imprimées au seizième siècle. Dans les manuscrits où l'usage des quatre lignes commença à prévaloir, on n'écrivit au commencement que quatre lettres. Les quatre autres étaient supposées exister dans les interlignes.

Exemple tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale.

(Codex 778, XIIe siècle.)



L'ensemble de ces quatre lignes suffit pour noter tous les morceaux de plain-chant. Mais lorsque l'on composa des morceaux en dehors des tonalités grégoriennes, on jugea quelquefois nécessaire d'ajouter une cinquième ligne. Plusieurs antiphonaires du treizième et du quatorzième siècle sont en effet notés sur cinq lignes.

Dans la musique instrumentale et dans la musique vocale modernes, la portée des instruments et des voix s'accommoda mieux d'un plus grand nombre de lignes. Les morceaux d'orgue et de clavecin s'écrivaient sur une portée de huit lignes, pendant le dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. L'adoption des clefs de *sol* et de *fa* pour les instruments à clavier fit prévaloir définitivement l'usage des cinq lignes sur lesquelles tous les genres de transposition peuvent s'effectuer au moyen des huit clefs.

Il paraît vraisemblable que saint Grégoire fit écrire son antiphonaire-centon, ou recueil de fragments liturgiques, avec les quinze premières lettres de l'alphabet, auxquelles il fit superposer les neumes, appelés de son temps *nota romana*, afin de suppléer à la sécheresse des lettres par une indication graphique et imagée des éléments et des nuances de l'exécution. Si l'on trouve un grand nombre de manuscrits écrits en neumes sans le secours des lettres, on peut penser que cette écriture était une

sorte de sténographie musicale, de mnémonique destinée à rappeler des mélodies qu'on avait antérieurement apprises et qui étaient dans toutes les mémoires. Autrement ces signes obscurs, et dont l'interprétation ne pouvait être qu'arbitraire, auraient offert au lecteur d'inextricables difficultés.

Il arrive souvent que dans la série de développements et d'expériences que subit une science avant de parvenir à un système parfaitement rationnel, les premiers éléments, quelque défectueux qu'ils aient paru à l'origine, reparaissent combinés avec ceux que l'étude et une amélioration successive ont introduits, et finissent même par occuper la place la plus importante dans l'ensemble général et définitif. Ainsi l'alliance des neumes et des lignes amena plus tard la notation moderne du plain-chant. En effet, les neumes placés sur les lignes modifièrent peu à peu leur forme singulière et devinrent des points et des groupes de points.

Mais il fallait, à l'époque dont nous parlons, un système qui permît d'expliquer la théorie musicale. Pour établir les relations des notes entre elles, leur valeur, le rôle qu'elles jouaient dans la composition des différents modes, il était moins nécessaire de se préoccuper de les dessiner aux yeux pour en rendre l'exécution facile au chanteur que de trouver une appellation simple et aussi concise que possible.

Aussi trouva-t-on bientôt le chiffre de quinze lettres trop élevé. On le ramena à celui des sons de la gamme, c'est-à-dire à sept : A, B, C, D, E, F, G. Seulement, afin que toutes les cordes de la voix humaine fussent représentées, on désigna les sept premiers sons graves par des lettres majuscules, les sept moyens par des minuscules, et cinq autres à l'aigu par des lettres doubles :

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg.

Dans le système diatonique des Grecs adopté par les premiers auteurs du plain-chant, les quinze notes représentaient deux octaves, dont la seconde était la répétition à l'aigu de la première. Chaque octave était composée de cinq tons et de deux demi-tons, quelle que fût la note par laquelle on en commençait la série. Toutefois un de ces deux demi-tons était variable, c'est-à-dire changeait de place. De même, chez les Latins, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, représentèrent deux octaves composées chacune de cinq tons et de deux demi-tons. La lettre B désigna la corde variable. On voit ainsi clairement qu'un des demi-tons pouvait affecter la

sixième ou la quatrième note, suivant que l'on commençait la série par D ou par F.

Avant d'exposer la grande réforme que Gui d'Arezzo opéra dans l'enseignement de la musique, je crois utile de rappeler les origines grecques des modes musicaux et de faire connaître leur adaptation au système des huit échelles diatoniques, authentiques et plagales, dès le huitième siècle.

Les Latins ont désigné les modes authentiques sous les noms suivants, tirés du grec :

Protus.
Deuterus.
Tritus.
Tetrardus.

Et les modes plagaux par ceux-ci :

Subjugalis proti.
Subjugalis deuteri.
Subjugalis triti.
Subjugalis tetrardi.

Non seulement ces dénominations attestent les origines grecques de notre chant, mais il y en a d'autres plus explicites encore. Ce sont celles qui ont été en usage jusqu'au onzième siècle au moins, ainsi que le prouve le document suivant, que j'ai découvert dans un manuscrit du dixième siècle à la Bibliothèque nationale (ms. 780, in calcem). Il est trop intéressant pour que j'omette de le citer ici.

INCIPIT ORDO TONORUM.

Authentus protus, auctoritas prima. Authentus protus, id est auctoritate primus qui est hypodorius (hyperdorius?). A mese incipit et in licanos hypaton desinit, usque ad paranete diezeumenon ascendit et usque ad licanos hypaton assumpta parypate hypaton descendit.

Plagis proti filius. Plagi proti, id est pars primi qui est hypofrigius (hypodorius?), a licanos hypaton incipit et in eadem desinit et usque ad meson ascendit et ad proslambanomenos descendit.

Authentus deuterus, auctoritas secunda. Authentus deuterus, id est auctoritate II qui est hypolydius (hyperphrygius?), a mese incipit et in hypate meson desinit, usque ad nete diezeumenon ascendit et hypate meson assumpta licanos hypaton descendit.

Plagis deuteri. Plagi deuteri, id est pars II qui est dorius (hypophrygius?), ab hypate meson incipit et in eadem desinit, usque ad paramese ascendit et ad hypate hypaton descendit ubi finit primus.

Authentus tritus. Authentus tritus, id est auctoritate III qui est frigius (lydius?), a trite diezeumenon incipit et in parypate meson desinit, usque ad trite hyperboleon ascendit et ad parypate meson descendit.

Plagis triti. Plagi triti, id est pars III qui est lydius (hypolydius?), a parypate meson incipit et in eadem desinit, usque ad trite diezeumenon ascendit et ad parypate hypaton descendit.

Authentus tetrardus, id est autoritate IIII qui est mixolydius, a paranete diezeumenon incipit et in licanos meson incipit et in eadem desinit et usque ad paranete hyperboleon ascendit et ad licanos hypaton descendit.

Plagis tetrardi. Plagi tetrardi, id est pars IIII qui est hypermixolydius (hypomixolydius?), in parypate meson et mese atque trite diezeumenon et licanos (meson?) incipit et in eadem desinit et usque ad nete diezeumenon ascendit et parypate hypaton descendit.

Quoique cette partie du manuscrit ait été évidemment écrite par un copiste ignorant, cependant elle n'en est pas moins lumineuse et elle peut nous donner une idée exacte de la constitution de chacun des modes; d'après la comparaison analogique de nos notes modernes avec celles des tétracordes des anciens, on acquiert la preuve que l'étendue des huit modes était à peu près la même aux neuvième et dixième siècles que de nos jours.

la	nete hyperbolaion.
sol	paranete hyperbolaion.
fa	trite hyperbolaion.
mi	nete diezeugmenon.
ré	paranete diezeugmenon.
ut	trite diezeugmenon.
si	paramèse.
la	mèse.
sol	licanos meson.
fa	parypate meson.
mi	hypate meson.
ré	licanos hypaton.
ut	parypate hypaton.
si	hypate hypaton.
la grave	proslambanomenos.

Le premier authentique commence par *la*, finit par *ré*, monte au *ré* et descend à l'*ut*.

Son plagal commence par *ré*, finit par *ré*, monte au *la*, descend au *la*.

Le second authentique commence par *la*, finit par *mi*, monte au *mi*, descend au *ré*.

Le plagal de ce ton commence par *mi*, finit par *mi*, monte au *si*, descend au *si*.

Le troisième authentique commence par *ut*, finit au *fa*, monte à *fa* aigu, descend au *fa*.

Son plagal commence par *fa*, finit par *fa*, monte à l'*ut* aigu, descend à l'*ut* grave.

Le quatrième authentique commence par *ré* et *sol*, finit au *sol*, monte au *sol* aigu, descend au *ré*.

Son plagal commence par *fa*, *la*, *ut* aigu et *sol*, finit au *sol*, monte au *mi* et descend à l'*ut*.

Certaines propriétés d'expression morale ont été attribuées à chacun des huit tons du plain-chant. Contentons-nous ici de citer les épithètes qu'on leur a communément ajoutées :

Primus gravis,	le premier grave.
Secundus tristis,	le second triste.
Tertius mysticus,	le troisième mystique.
Quartus harmonicus,	le quatrième harmonieux.
Quintus lætus,	le cinquième joyeux.
Sextus devotus,	le sixième dévot.
Septimus angelicus,	le septième angélique.
Octavus perfectus,	le huitième parfait.

Le sentiment d'Adam de Fulde (*Musica*, ch. xv) diffère un peu.

Omnibus est *primus*, sed *alter* tristibus aptus.
Tertius iratus, *quartus* dicitur fieri blandus.
Quintum da lætis, *sextum* pietate probatis.
Septimus est juvenum ; sed *postremus* sapientûm.

Chez les Grecs, la disposition des cinq tétracordes servait à déterminer la variabilité du demi-ton. Les Latins employèrent le même moyen, parce qu'ils suivaient la même théorie, jusqu'à ce que Gui d'Arezzo composât une gamme dans laquelle six syllabes, représentant chacune un son particulier, et placées en regard des lettres, facilitèrent par une solmisation plus simple l'opération auparavant si pénible de la variabilité du demi-ton.

Il est douteux que Gui ait été le premier inventeur de ce système. Néanmoins le système porte son nom, et nous ne le lui contesterons point ici. Six syllabes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, détachées du commencement de chaque vers de la première strophe de l'hymne de saint Jean-Baptiste notée plus haut, furent ajoutées comme désignations nouvelles et supplémentaires aux lettres C, D, E, F, G, A.

On a reproché à Gui l'usage des trois hexacordes dont nous allons parler. Mais si l'on remarque que la septième corde est précisément la corde variable, et que, dans le cas même où le dernier vers de l'hymne de saint Jean aurait commencé par une note placée un degré au-dessus de LA, cette syllabe eût exprimé un son permanent et non variable, que la difficulté eût été reculée et non résolue, on excusera Gui d'Arezzo de s'être rejeté dans un système analogue à celui des Grecs, en déplaçant les fragments de série de ses hexacordes pour nommer la septième note, suivant l'occurrence, comme les anciens appliquaient leur tétracorde synemmenon pour introduire entre la mèse et la paramèse une corde qui divisait cet intervalle en deux demi-tons.

GAMME DE GUI D'AREZZO

	B mol.	B quarre.	Gamme naturelle.
ee		LA	
dd	LA	SOL	
cc	SOL	FA	
bb	FA	MI	
aa	MI	RÉ	LA
g	RÉ	UT	SOL
f	UT		FA
e		LA	MI
d	LA	SOL	RÉ
c	SOL	FA	UT
b	FA	MI	
a	MI	RÉ	LA
G	RÉ	UT	SOL
F	UT		FA
E		LA	MI
D		SOL	RÉ
C		FA	UT
B		MI	
A		RÉ	
Γ		UT	

Le mot *gamme* vient de la lettre grecque *gamma*, Γ, que Gui ajouta aux lettres latines, afin de désigner le *sol*, comme on peut le voir ci-dessus

dans la colonne de la gamme naturelle; C correspondait à *ut*, D à *ré*, et ainsi de suite. L'espace vide entre *la* et *ut* était celui de la corde douteuse B; pour trouver le ton qui devait correspondre à cette lettre, il fallait se servir soit de la colonne du bémol, si l'on voulait chanter un demi-ton, c'est-à-dire un intervalle semblable à *mi fa*, soit de la colonne du bécarre si l'on voulait chanter un ton, c'est-à-dire un intervalle semblable à *ré mi*. En effet, en plaçant l'*ut* de la gamme naturelle trois degrés plus haut, vis-à-vis l'F, la corde b se rencontrait avec *fa* et devenait bémol, tandis qu'en mettant l'*ut* de la gamme naturelle trois degrés plus bas, vis-à-vis du Γ, la corde b, se rencontrant avec *mi*, était bécarre. La solmisation des notes de la gamme par bémol s'opérait ainsi :

SOLMISATION PAR BÉMOL

	En montant.			En descendant.		
	Bémol.	Gamme naturelle.			Bémol.	Gamme naturelle.
ee						
dd						
cc	SOL		15	1	SOL	
bb	FA		14	2	FA	
aa	MI		13	3		LA
g	RÉ		12	4		SOL
f		FA	11	5		FA
e		MI	10	6		MI
d		RÉ	9	7	LA	
c	SOL		8	8	SOL	
b	FA		7	9	FA	
a	MI		6	10		LA
G	RÉ		5	11		SOL
F		FA	4	12		FA
E		MI	3	13		MI
D		RÉ	2	14		RÉ
C		UT	1	15		UT
B						
A						
Γ						

La solmisation par bécarre avait lieu de cette manière :

SOLMISATION PAR BÉCARRE						
	En montant.			En descendant.		
	Gamme naturelle.	Bécarre.			Gamme naturelle.	Bécarre.
ee						
dd						
cc		FA	15			
bb		MI	14			
aa		RÉ	13	1	LA	
g	SOL		12	2	SOL	
f	FA		11	3	FA	
e	MI		10	4		LA
d	RÉ		9	5		SOL
c		FA	8	6		FA
b		MI	7	7		MI
a		RÉ	6	8	LA	
G	SOL		5	9	SOL	
F	FA		4	10	FA	
E	MI		3	11		LA
D	RÉ		2	12		SOL
C	UT		1	13		FA
B				14		MI
A				15		RÉ
Γ						UT

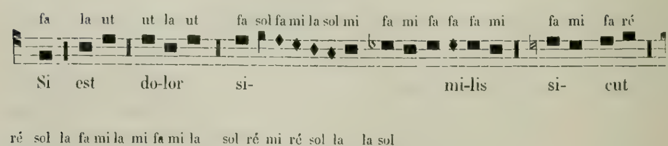
En résumé, pour chanter la gamme de Gui, il fallait quitter la succession naturelle des notes avant même l'espace resté vide, et nommer dans une des colonnes voisines les notes nécessaires pour préparer et produire l'effet du ton ou du demi-ton. Ainsi, lorsqu'on voulait monter au-dessus de *la*, on quittait la colonne du milieu à l'endroit où se trouvait le *ré*, soit dans celle de droite, celle du bécarre, soit dans celle de gauche, celle du bémol. On chantait les notes qui y étaient indiquées, *ré*, *mi*, etc., jusqu'à ce qu'on fût arrivé à la même syllabe *ré* dans la colonne qu'on avait quittée. Alors on y rentrait et l'on continuait de même. Lorsqu'au contraire on voulait descendre au-dessous de l'*ut*, on quittait la succession naturelle, c'est-à-dire la colonne du milieu, à l'endroit où se rencontrait le *la* dans une des deux autres colonnes, suivant qu'on chantait par bémol ou par bécarre, et l'on reprenait la succession naturelle à la même note, *la*.

Ces procédés de solmisation s'appelaient *muances*. Ils furent longtemps en vigueur, et rendirent l'étude du plain-chant très aride. L'admission du *si* abrégea beaucoup le temps qu'on était obligé d'y consacrer. Quels que fussent les inconvénients du système des muances, il faut croire que l'usage d'une septième note permanente et altérée accidentellement ne résolvait pas la difficulté d'une manière satisfaisante au jugement des musiciens, puisqu'au dix-septième siècle, malgré de nombreuses et persévérantes oppositions, les muances étaient encore pratiquées. En effet, il semble que depuis que la septième note, *si*, a, par sa dénomination, fait substituer dans l'enseignement du solfège l'heptacorde à l'hexacorde, la gamme d'*ut* est devenue la gamme principale : le *si* fixa la tonalité musicale moderne, mais aussi porta un coup funeste aux anciennes tonalités du plain-chant, en les rendant de plus en plus étranges à nos oreilles. Car l'habitude du chant de la gamme d'*ut* devint comme une seconde nature, et fit oublier que cette tonalité n'entrait que partiellement dans le système constitutif du plain-chant.

Lorsque la note *si* s'éloignait d'un ton de la note voisine et supérieure *ut*, pour se rapprocher de la note inférieure *la* et n'en être plus distante que d'un demi-ton, elle prenait le nom de *za*, dénomination qui fut abandonnée plus tard. Comme en ce cas le son de cette note devient plus doux, on ajouta à la lettre B, qui la représentait déjà, le mot *mol*. Telle est l'origine du *bémol*, et elle démontre clairement que dans le plain-chant il ne saurait y avoir une autre note que le *si* altéré de cette manière.

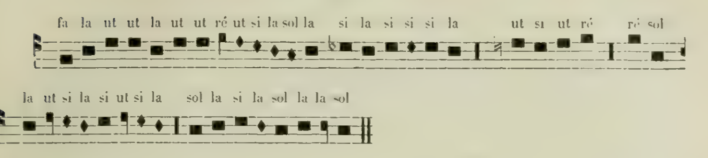
Quand le *si* cesse d'être bémol et reprend sa place naturelle à un degré, c'est-à-dire à un ton au-dessus du *la*, il prend le nom de B carré ou dur, dont voici la figure ♮.

Solmisation d'après la gamme de Gui.





Solmisation moderne.

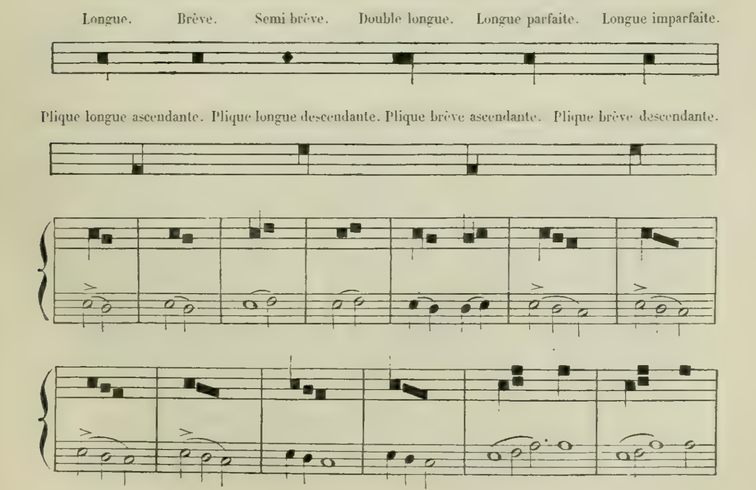


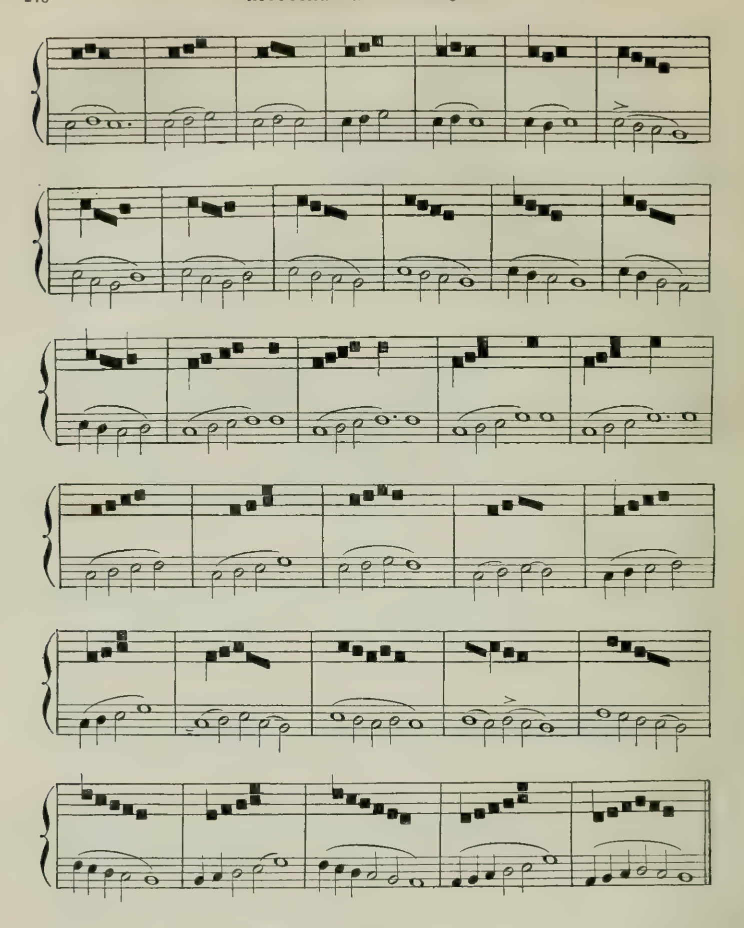
Il faut croire que l'enseignement oral de la musique du onzième au quatorzième siècle était supérieur à celui des méthodes, traités et dissertations qui nous sont parvenus; car ces ouvrages sont d'une obscurité rebutante, remplis d'erreurs de fait, d'énigmes et de problèmes. Ce n'est pas dans l'*Ars mensurabilis* de Francon de Cologne, ni dans les traités de Jean de Garlande, encore moins dans l'exposé mystique du moine anglais Walter Odington (*De speculatione musices*), qu'on peut chercher une pratique exacte et sûre du chant mesuré. Cependant il est possible de reconstruire le système de la durée proportionnelle des sons à l'aide des éléments théoriques que nous ont laissés ces auteurs, sauf à en signaler dans l'exécution les nombreuses erreurs.

Je donne ici un tableau des principales figures de notes groupées avec la traduction des valeurs proportionnelles qui leur étaient attribuées.



TABLEAU DE LA NOTATION MESURÉE AU MOYEN AGE





C'est à l'aide d'un travail de cette nature qu'on peut mettre en partition les anciens morceaux à deux, trois, quatre et cinq voix, dont les parties sont écrites à la suite les unes des autres non seulement dans les manuscrits, mais aussi dans les premiers ouvrages de musique gravés. Lorsque les parties sont superposées, leurs valeurs réciproques ne se correspondent qu'imparfaitement. Le calcul est encore nécessaire dans ce cas.

La note longue était dite *parfaite* lorsqu'elle valait trois temps, et *imparfaite* lorsqu'elle en valait deux.

Longue parfaite, elle avait la queue à droite, ꟷ; imparfaite, elle l'avait à gauche, ꟷ.

On voit d'après le tableau dans lequel j'ai résumé les effets des ligatures et de la disposition des notes caudées et des groupes ascendants et descendants, combien ces effets étaient arbitraires et variables. Il en était de même à l'égard des notes isolées.

Lorsque deux brèves se succédaient, la première valait un temps et la seconde en valait deux.

Lorsque deux semi-brèves se suivaient entre deux longues, ou entre une longue et une brève, la première semi-brève valait le tiers d'un temps.

Les Italiens ne tardèrent pas à intervenir dans la pratique du contrepoint primitif, qui a pris naissance dans les Flandres et rendait nécessaire l'emploi de valeurs proportionnelles. Marchetto de Padoue, entre autres musiciens italiens des treizième et quatorzième siècles, fait mention dans ses traités de fractions plus petites que la semi-brève, exprimées par une figure de note losangée avec queue; c'est la noire moderne. Il formule aussi, avec des exemples concluants, les tendances attractives des notes, d'après le nombre de commas qui les séparent, ce qui fait remonter au treizième siècle le sentiment de la résolution des dissonances. Mais c'est encore un Flamand, Philippe de Vitry, qui, à la fin du treizième siècle et au commencement du siècle suivant, détermine avec le plus de clarté ce qu'il nous importe de savoir, la phase d'éclosion de la musique symphonique.

La valeur des notes est déterminée par le *mode*. Le mode est parfait ou imparfait.

Le mode parfait est désigné par un cercle tracé sur la portée, ou par trois barres verticales; l'unité de mesure est la longue, qui vaut trois temps, ou la double longue, qui en vaut six. C'est la mesure ternaire.

Le mode imparfait, désigné par un demi-cercle, ou par deux barres, a pour unité de mesure une longue qui vaut deux temps, ou la double longue, qui en vaut quatre. C'est la mesure binaire.

Il y avait, à cette époque comme à présent, des mesures composées, tant il est vrai que l'esprit humain subit toujours la loi de la nature des choses.

Le temps lui-même est parfait ou imparfait. Si la brève vaut trois

semi-brèves, le temps est parfait; si elle n'en vaut que deux, le temps est dit imparfait.

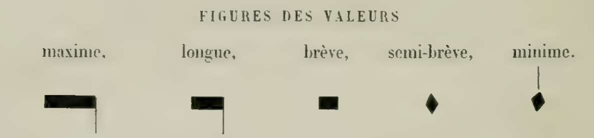
On désigne par trois points inscrits dans le cercle, si le temps est parfait; par deux points, s'il est imparfait : (∴) (:)

On désigne par deux points inscrits dans le demi-cercle le temps imparfait dans le mode imparfait : (:

La semi-brève est fractionnée en deux ou trois minimes. Cette division s'appelle *prolation*. Trois minimes forment une prolation majeure; deux minimes, une prolation mineure.

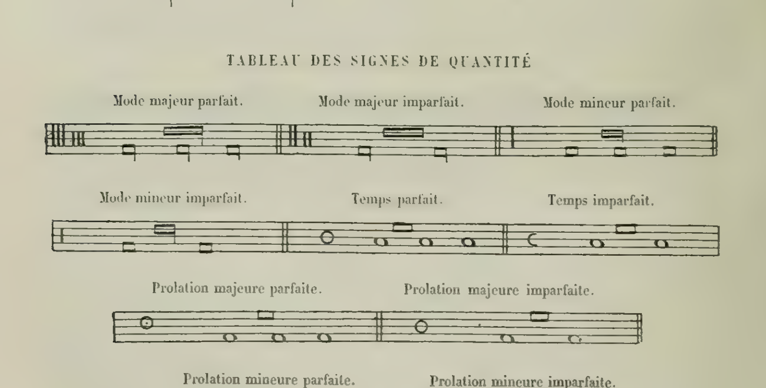
Jean de Muris, ou de Meuris, ou de Meurs, donne pour unité de mesure au mode parfait, qu'il appelle *majeur*, la maxime qui vaut trois longues parfaites, c'est-à-dire neuf temps, et au mode parfait mineur trois longues imparfaites, c'est-à-dire six temps.

FIGURES DES VALEURS



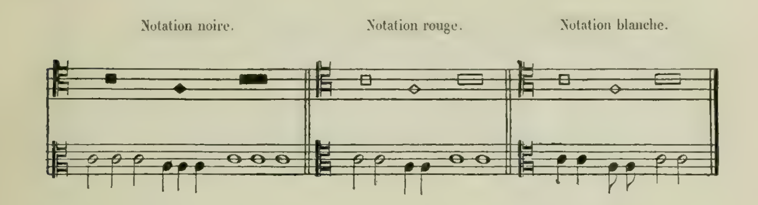
Ces notes étaient généralement noires. A la fin du quatorzième siècle on adopta, dans le Nord, ce qu'on a appelé la *notation blanche :*

TABLEAU DES SIGNES DE QUANTITÉ



Il y eut aussi une notation rouge, sur le sens de laquelle règne une demi-obscurité. Des auteurs prétendent que ces notes en rubrique indiquaient un changement de mode. Selon eux, les noires appartenaient au mode parfait, les rouges au mode imparfait.

Malgré le désaccord que l'on constate entre les théoriciens et les auteurs de traités sur l'*ars mensurabilis*, il paraît probable que dans la pratique la plus générale les notes noires étaient du mode parfait, les notes rouges du mode imparfait, et que les notes vides ou blanches avaient une valeur diminuée de moitié.



Un auteur anglais du seizième siècle, Morley, dit expressément que les notes vides (*notæ vacuæ*) perdaient la moitié de leur valeur; la longue devenait brève, la brève semi-brève, etc.

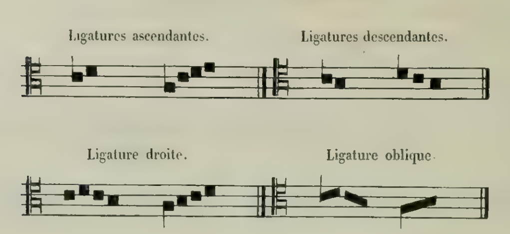
Cette notation offrait encore d'autres complications : la position des valeurs vis-à-vis d'autres valeurs en modifiait le sens; par exemple, lorsque deux brèves étaient entre deux longues, la première valait un temps, et la seconde en valait deux. Nul doute que cette notation obscure, conventionnelle et d'une étude aride n'ait retardé les progrès de la musique concertante.

C'est vers la fin du quatorzième siècle qu'on trouve l'emploi de la semi-minime, ◊, notre croche; on remarque aussi l'usage des signes de silence, tels que la pause de la longue, représentée par deux traits verticaux traversant trois interlignes dans le mode mineur parfait, et deux interlignes dans le mode mineur imparfait; la pause de la brève, traversant un seul interligne, et qui vaut trois demi-brèves dans le temps parfait et deux seulement dans le temps imparfait; la pause de la semi-brève, qui se place sous la ligne comme notre pause moderne qui vaut trois minimes ou deux selon le temps majeur ou mineur; la pause

de la minime, qui se place sur la ligne comme notre demi-pause moderne ; le silence de la semi-minime, qui est représenté par un crochet ; c'est le soupir de notre notation actuelle.

Dans la notation blanche, les règles fixant la durée des notes étaient plus compliquées que dans la notation noire, surtout en ce qui concernait les ligatures.

TABLEAU DES LIGATURES.

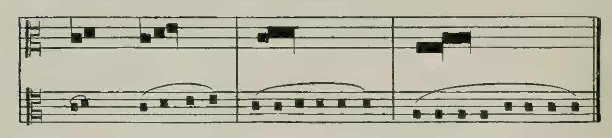


Les notes changeaient de valeur selon que leur queue était dirigée vers le haut ou vers le bas, à droite ou à gauche. La première note sans queue dans une ligature ascendante ou descendante était longue.

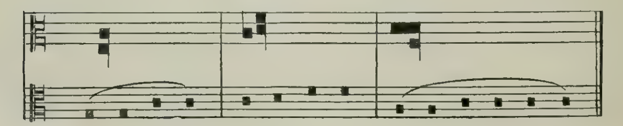
D'autres règles déterminaient la valeur des dernières notes des ligatures ainsi que des notes intermédiaires.

Lorsque les notes étaient liées horizontalement à la suite les unes des autres, on les disait liées avec propriété ; lorsqu'elles étaient liées verticalement par superposition, elles l'étaient sans propriété.

Ligatures avec propriété.



Ligatures sans propriété.



La notation proportionnelle était devenue, à cette époque, un objet d'études pénibles et puériles et de combinaisons pédantesques. C'était, parmi les musiciens, une émulation qui les entraînait en dehors de la voie de l'art et en faisait des mécaniciens et des algébristes plutôt que des artistes. Si encore ils s'étaient entendus pour parler la même langue scientifique ! mais les appréciations étaient diverses et contradictoires ; c'est ainsi qu'il a été impossible de savoir au juste quel était, au quinzième siècle, le sens du *point*. Les uns l'appellent point de division ; les autres, point de perfection ; d'autres, point d'altération ; il y a eu aussi le point d'augmentation ; c'est celui qui est resté en usage.

Dans la pratique de la musique figurée, il était impossible de conserver aux notes leur valeur arithmétique absolue, lorsque le mode était parfait et le temps parfait, c'est-à-dire composés d'éléments ternaires. Les musiciens se seraient privés des combinaisons de contrepoint qui les séduisaient tant, s'ils n'avaient trouvé un moyen de diminuer la valeur d'une maxime, en substituant à une de ses trois longues une autre note qui la suppléât. Ils rendaient par ce moyen imparfaite une note parfaite, une maxime longue, une brève une semi-brève. Mais comme il résultait de cet artifice plus de valeurs que la partie concertante, ténor, superius ou bassus, ne le comportait, il fallait imaginer une notation conventionnelle. Un auteur contemporain, Tinctoris, a exposé ce système aussi ingénieux que compliqué dans son ouvrage : *Liber imperfectionum notarum musicalium.*

C'est ainsi qu'une ou plusieurs notes de valeur moindre, placées avant ou après celle d'une valeur ternaire parfaite, lui enlevaient un tiers de cette valeur au point de vue de la durée du son, mais la lui rendaient au point de vue du nombre.

Les pauses étaient aussi employées pour diminuer la durée des notes parfaites.

L'application de la règle d'imperfection à une note se devine par la présence de valeurs fractionnaires placées avant ou après une maxime, une longue, une brève, soit par exemple une longue ou trois brèves devant ou après la maxime, une brève ou trois semi-brèves avant ou après une longue, en tenant compte toutefois des rapports arithmétiques des notes précédentes avec les parties correspondantes.

Ce qu'il faut remarquer, en y attachant beaucoup d'importance, c'est l'acheminement de plus en plus rapide, depuis le treizième siècle jusqu'au seizième, vers l'ordre et l'harmonie dans la division du temps. La grammaire est postérieure au langage : de même la réglementation du rythme, le classement de nos mesures, l'isochronisme de notre système

musical rythmique sont le résultat des efforts des musiciens des quatorzième et quinzième siècles.

Ils ont eu le sentiment de la combinaison du rythme binaire et du rythme ternaire, que nous avons réalisée dans nos mesures composées à 6/8, à 9/8, à 12/8. Ils ont cherché à leur manière à diversifier les effets rythmiques dans les parties vocales, en ce sens qu'ils ont imaginé et exprimé des combinaisons sesquialtères (on entend par sesquialtère le tout et la moitié de ce tout), soit trois pour deux, c'est-à-dire notre triolet, sesquitierce, soit le tout plus un tiers, sesquiquarte, etc.

Un point, qui n'était pas un signe d'augmentation, était mis comme devant servir d'avertissement à l'endroit où une imperfection devait être réalisée.

Le même principe qui rendait nécessaire de diminuer la valeur de notes trop longues a fait augmenter celle de notes trop brèves, et l'on a nommé cette exception *altération*. Une brève devenait longue, une minime devenait brève par position pour compléter la valeur de la note suivante.

C'est par ces moyens très compliqués et engendrant mille erreurs que nos ancêtres musiciens rendaient l'effet de nos mesures, de nos points d'augmentation, des syncopes, des prolongations et des retards.

Comme dans la notation rouge, il y avait aussi dans la notation blanche des signes de convention. On faisait une note noire de la note qui effectuait l'imperfection, ou bien, si cette imperfection ne consistait que dans la fraction d'un sixième de la valeur, la note était mi-noire, mi-blanche.

Dans la musique moderne, surtout dans la musique instrumentale, on trouve des proportions différentes entre les parties, ce qui donne lieu à ce qu'on appelle dans l'exécution le *tempo rubato*, six notes pour quatre, neuf pour huit, cinq pour quatre, et beaucoup d'autres irrégularités dans les traits d'agilité.

Ce qui a été la cause principale des obstacles que les théoriciens du moyen âge ont rencontrés pour établir un système rythmique facile à saisir, à écrire et à interpréter, c'est la prédominance de l'unité ternaire qui rendait le fractionnement difficultueux et d'autant plus embarrassant que la division binaire s'imposait constamment par une sorte d'impulsion naturelle. Depuis le seizième siècle, chaque unité musicale peut se subdiviser en fractions, jusqu'à la soixante-quatrième, et tous les genres de durées peuvent être exprimés avec clarté et précision. Il en est autrement dans la pratique et dans l'effet, ainsi que je l'ai constaté souvent dans le cours de cette histoire. Mais il faut des limites et de la précision là où se meut un être qui par ses organes et ses facultés dépend de l'espace et du

temps. S'il dépasse ces limites, s'il échappe à cette précision, c'est qu'il a en lui un principe immatériel, impondérable et illimité qui est supérieur à toute loi de nature physique. C'est sa faiblesse, puisqu'il est obligé de s'y soumettre; c'est aussi sa force, puisqu'il se sent des ailes pour y échapper.

La notation musicale s'est améliorée graduellement et a atteint un degré de perfection qui ne paraît pas devoir être dépassé tant que la musique moderne aura pour base l'ordre diatonique. Cette notation a tous les caractères d'une langue universelle, puisque la partition de la symphonie la plus compliquée peut être exécutée sur quelque point du monde civilisé que ce soit, avec la même exactitude, et même par des musiciens qui ne se comprendraient pas s'ils parlaient leur langue maternelle. Aussi je considère comme chimériques les prétendues inventions et les systèmes qui ont eu pour objet de remplacer notre notation par une séméiographie nouvelle, et je trouve peu judicieuses les concessions faites par les estimables auteurs d'un récent ouvrage sur la matière; d'autres titres sans doute lui ont mérité les suffrages de l'Institut[1]. Car lorsqu'on a suivi pas à pas les progrès de la notation depuis les tables d'Alypius jusqu'aux partitions de Beethoven et de Meyerbeer, on ne peut voir dans la méthode Galin-Paris-Chevé un mode « aussi rationnel que fructueux d'initiation des enfants à notre système, ni un utile appoint pour la vulgarisation de la musique[2] ».

1. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, par MM. David et Mathis Lussy, 1880.

2. D'après le système Galin-Paris-Chevé, les chiffres sont substitués à la portée musicale pour désigner les intonations. Patronné par des personnages influents, il est encore professé dans un grand nombre d'établissements d'instruction. Les progrès de l'art musical en France en ont été sensiblement retardés, surtout dans les classes populaires. Puisque la méthode Chevé n'exprime pas les faits musicaux; puisque les tonalités diverses sont ramenées au ton d'*ut* par un procédé tout de convention analogue à celui des muances du onzième siècle; puisqu'elle est impropre à l'étude de la musique instrumentale, à quoi bon initier les enfants et à plus forte raison les adultes à un système qu'ils doivent forcément abandonner pour lire les ouvrages des maîtres dans leur langue ou pour apprendre le piano ou le violon? On a invoqué à tort l'opinion de J.-J. Rousseau en faveur du système de la musique en chiffres; car, après l'avoir préconisé, il a été un des premiers à le répudier et à en reconnaître les défauts sur l'observation judicieuse de Rameau. Parmi les novateurs et les inventeurs de notations, il y eut un certain nombre d'abbés, mais non des plus instruits; car il y a des personnes qui imaginent des inventions dans les matières qu'elles ignorent et ne trouvent rien à ajouter aux connaissances qu'elles possèdent : Le P. Souhaitty, en 1677, les abbés Demotz de La Salle et Lacassagne, le ministre Rohleder au dix-huitième siècle, le docteur Natorp, en 1815, précédèrent les novateurs Aimé Lemoine, Jue, Delcamp, William Striby, miss Glover, le pasteur anglican John Curwen, Danel et Meerens. J'ajouterai encore d'autres noms à ceux qui sont cités dans l'ouvrage de MM. Ernest David et Mathis Lussy : L'abbé Cornier, appliquant la variété des couleurs à la représentation des signes musicaux, imagina l'échelle tricolore. Latrobe est aussi l'auteur d'un système analogue de coloration des sons. Il y eut aussi des notations musicales sténographiques proposées successivement par de La Salette, de Rambures, Bertini, Prévost, Yvon. La notation des cors

La notation en chiffres ne s'applique qu'à la musique vocale, et lorsque ceux qui la pratiquent veulent se mettre en rapport avec d'autres musiciens, ils sont obligés d'apprendre le langage musical ordinaire. Puisque les partitions de Glück, de Mozart et de Beethoven ne peuvent être mises en chiffres, à quoi bon propager un système qui en interdit la lecture? On ne comprend pas que des esprits sérieux et animés de l'amour du bien public aient pu se laisser abuser au point d'attribuer à la méthode Galin-Paris-Chevé une influence utile à la propagation des connaissances musicales dans la classe populaire, lorsqu'au contraire ce système a pour résultat de la maintenir dans l'ignorance et dans un état d'infériorité telle que les partitions des grands maîtres demeurent à ses yeux un grimoire indéchiffrable. Il y a cependant des faits faciles à constater qui annihilent les objections contre les procédés de solmisation ordinaires. Les maîtres de chapelle de nos églises des villes ne recueillent-ils pas depuis des siècles de pauvres enfants de la rue qu'ils mettent en état, au bout d'une ou deux années au plus, de chanter presque à première vue leur partie dans une messe, dans un motet, d'exécuter les contrepoints des psaumes et même quelquefois des solos? Ignore-t-on que de très habiles chanteurs, d'excellents musiciens et même de grands compositeurs, Haydn, Rossini et tant d'autres, ont reçu cette instruction élémentaire? Il ne saurait y avoir qu'une sorte d'enseignement de la musique auquel doivent se rapporter et se soumettre les procédés pédagogiques, c'est celui qui a pour base la science véritable toujours d'accord avec la théorie de l'art, avec son histoire, ses

russes à une seule note doit être aussi mentionnée, puisqu'elle offre une véritable partition des morceaux exécutés par ce procédé singulier dont j'aurai à parler plus loin en traitant des musiques militaires (Heinrichs, Saint-Pétersbourg, 1796). L'abbé Constant Thomas eut l'idée d'indiquer sur la portée la place des deux demi-tons diatoniques. Des solfèges ont été composés d'après ce procédé par Elwart, dont l'esprit aussi mobile que bienveillant était disposé à accueillir toutes les innovations. J'essayai de démontrer à l'auteur du système que les deux demi-tons se trouvaient déplacés par le fait des modulations; mais je m'aperçus que ses connaissances musicales n'allaient pas jusque-là. Il faut s'arrêter dans cette énumération qui n'a pour objet que de démontrer l'inanité de ces prétendues inventions ou améliorations et la supériorité absolue de notre notation à la fois traditionnelle et progressive.

Je termine donc en mentionnant une notation imaginée par un curé du diocèse de Sens et qui est encore répandue dans plusieurs localités du département de l'Yonne. Elle consiste à écrire sur la portée, au lieu de points, les voyelles des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Ce n'est autre chose que l'application en plein dix-neuvième siècle d'une forme de notation usitée au onzième, alors qu'on écrivait sur la portée de quatre lignes les lettres *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, lesquelles désignaient les sept sons de la gamme, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Dans un certain nombre de manuscrits, ces lettres ont remplacé les neumes, et à leur tour elles ont cédé la place aux points. Singuliers progrès que ceux qui nous ramènent à compter comme les sauvages avec des cailloux, ou à épeler la musique lettre par lettre au lieu d'enlever d'un trait une vocalise, un arpège de violon ou de flûte!

développements successifs, ses progrès, enseignement adopté et pratiqué unanimement par tous les artistes d'un mérite reconnu.

La lecture de notre musique est devenue aussi rapide que la pensée. L'action de la vue, instantanée, rapide comme l'éclair, embrasse d'un coup d'œil les dessins les plus variés et les groupes de notes ascendants et descendants en doubles, triples et quadruples croches. Bien plus encore, l'œil voit de suite les accords superposés, et l'esprit en saisit l'harmonie. Enfin, l'ordre, la clarté, la précision règnent à ce point dans notre notation, que les compositeurs, les chefs d'orchestre et tous les accompagnateurs de profession lisent comme dans un livre de simple prose des pages en partition de seize et vingt portées.

CHAPITRE VIII

L'HARMONIE ET SES DÉVELOPPEMENTS DEPUIS LE HAUT MOYEN AGE JUSQU'AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

ORGANUM. — DIAPHONIE. — CONTREPOINT. — DÉCHANT. — HARMONISTES DU TREIZIÈME AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. — ÉCOLES FLAMANDE ET ROMAINE DES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES.

La diaphonie remonte aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Censorinus, qui vivait au troisième siècle, est le premier auteur qui en fasse mention. Cette harmonie est prise dans la nature; c'est la résonance de la quinte, dont le renversement est la quarte. Elle consiste donc à faire entendre une suite d'octaves accompagnées de leur quinte et de leur quarte. Elle n'est tolérable pour l'oreille qu'à la condition que le son fondamental soit si puissant que les harmoniques se fondent en lui et ne le dominent pas : ce qui a lieu encore de nos jours dans le plein-jeu de l'orgue.

Les chants religieux et profanes exécutés à l'unisson furent donc accompagnés par leur consonance naturelle. Si l'on veut avoir une idée de l'effet de cette diaphonie, on n'a qu'à accompagner un chant liturgique, un *Te Deum*, par exemple, par une seule note du plein-jeu de l'orgue. Cette seule note faisant parler à la fois, selon les proportions de l'instrument, trois, cinq ou sept autres notes d'intonations différentes, on aura l'effet harmonique de l'*organum*.

Cassiodore, au sixième siècle, énumère les diverses manières d'accompagner le chant par des quintes et des quartes consécutives.

Avant que les monuments écrits et transmis prouvassent l'existence de l'harmonie, plusieurs textes en faisaient mention explicitement. On lit dans les *Sentences sur la musique* d'Isidore de Séville, au septième siècle,

que l'harmonie est à la fois une modulation de la voix, la concordance de plusieurs sons et leur agencement approprié : « *Harmonica musica est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio.* »

Au neuvième siècle, Remi d'Auxerre définit l'harmonie : une consonance des voix et leur réunion en un seul groupe (*consonantia et coadunatio vocum*). Jean Scot Érigène reconnaît que les successions d'accords d'octaves, de quintes et de quartes sont rationnelles.

Au dixième siècle, Hucbald, moine de Saint-Amand, en Flandre, est plus explicite encore : « Des sons dissemblables réunis entre eux peuvent former un accord agréable, et ce mélange des voix est doux à l'oreille » (*Musica Enchiriadis*) ; et il traite avec développements, dans cet ouvrage, des conditions de ce qu'il appelle de son vrai nom « symphonie », comme aussi *diaphonie* et *organum*.

Au onzième siècle, Jean Cotton fait mention de la diaphonie à mouvement contraire, adoptée de préférence à la succession des accords par mouvement semblable. « Deux chanteurs au moins font entendre une diaphonie formée de sons différents. Pendant qu'une voix chante la mélodie, l'autre voix l'enveloppe en quelque sorte de sons différents, et à la fin des phrases, les deux voix se réunissent à l'unisson ou à l'octave. » Comme ce passage prouve l'existence non seulement de l'harmonie, mais même d'un contrepoint assez libre, et même trop libre, au onzième siècle, je cite le texte :

Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quæ ad minus per duos cantantes agitur : ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel per diapason conveniant.

Au douzième siècle, Gui de Chalis donne des exemples dans lesquels se rencontrent des intervalles de onzième et de douzième, ce qui démontre l'existence d'un système musical différent du genre grégorien, lequel ne dépasse pas l'octave, et, à la même époque, Denis Lewts, Liégeois, chartreux à Ruremonde, donne des règles qui fixent l'emploi des signes accidentels, du bémol appliqué au *si* et au *mi*, du dièse appliqué au *fa*. Il en parle comme d'une chose depuis longtemps en usage et qui, dans la diaphonie, servait à éviter les quartes augmentées, ou *tritons*, et les quintes diminuées. On appelait ce procédé « *musica ficta* » : « *Ficta musica*, dit-il, *nihil aliud est quam positio toni pro semitonio et contra.* » Les exemples cités sont conformes à cette théorie. Si l'on ne trouve pas ces bémols et ces dièses dans les livres de chant, antiphonaires, recueils de motets, chansons, lais,

déchants et rondeaux, c'est parce que les musiciens connaissaient ces principes et les appliquaient d'eux-mêmes. On sait toute l'importance qu'avait au moyen âge l'enseignement oral, et à quels résultats prodigieux de mémoire on arrivait par cette méthode.

J'ai insisté ailleurs sur l'épanouissement des formes musicales, mélodiques surtout, au treizième siècle. Il y a donc eu progrès incessant du neuvième au quatorzième siècle, et, tout en reconnaissant les aberrations harmoniques et cacophoniques des contrapuntistes, aussi pourvus de pédantisme que dénués d'inspiration, il faut bien se convaincre qu'un très grand nombre d'intervalles qui nous choquent par leur dureté étaient adoucis par les dièses et les bémols, puisqu'on avait la faculté de les employer, et que la *musica ficta* faisait partie de l'enseignement du chant.

L'harmonie a toujours existé, dans le sens restreint du mot; mais elle n'a pris de développement scientifique qu'au moyen âge, où elle a reçu une première forme hiératique.

C'est aux musiciens du moyen âge, à partir du treizième siècle jusqu'à la fin du quinzième, qu'il faut rapporter l'honneur d'avoir fait éclore la science de l'harmonie, de l'avoir tirée de l'œuf où elle était restée enfermée. Ce n'est pas que la simultanéité de certains sons différents n'ait existé dans la pratique des musiciens. Il suffit d'un peu de réflexion, de bon sens et d'observation pour reconnaître l'existence de toute antiquité d'un accompagnement rudimentaire et empirique.

Il a suffi qu'un homme et une femme chantassent le même air pour produire l'octave; en outre, les doigts des deux mains sur les cordes de la lyre et de la cithare, sur les trous des deux flûtes, percés à des distances inégales, bien d'autres exemples encore, prouvent que la mélodie était accompagnée par des sons variés et même par des accords. En second lieu, pendant plusieurs siècles, les chants sacrés ont été accompagnés par le système d'accords plaqués, appelé diaphonie, que j'ai décrit plus haut.

Mais ce que nous entendons par le mot *harmonie* n'est pas cela. Je veux parler de cette science qui a consisté à tirer de la mélodie elle-même des sons concomitants produits par la résonance du corps sonore, à les dégager de leur larve où ils étaient endormis, à relier entre eux ces intonations secondaires par des successions habilement ménagées, à en former, avec le chant, une sorte de tissu, de labyrinthe harmonieux, de calculs analogues aux mouvements d'une constellation, à obtenir enfin une variété dans l'ordre. Que d'efforts, de tâtonnements, de bégayements avant de pouvoir parler cette langue! Tant que les musiciens cherchèrent à combiner des sons simultanés en dehors de la seule et vraie tonalité harmonique, ils

échouèrent. Si, dans le même morceau, trois ou quatre notes consécutives étaient accompagnées de manière à satisfaire l'oreille, il en survenait d'autres pour lesquelles ils ne trouvaient que des accords barbares. Ces inconséquences cessèrent du jour où les musiciens comprirent que les lois de l'harmonie sont impérieuses comme celles de la nature, et que, les cadences étant imposées par la mélodie elle-même, on les détruirait si on les accompagnait avec des notes autres que celles qui leur conviennent.

L'insuffisance des instruments et la crainte d'innover ont arrêté longtemps les progrès de la modulation. Il semblait à plusieurs que l'introduction d'un ♯ ou d'un ♭ fût une hérésie dans le chant. On confondait, et bien des musiciens confondent encore les altérations avec la transposition. Un exemple fera mieux comprendre et l'erreur et la vérité.

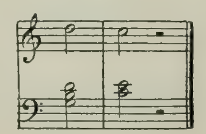
Je suppose que dans un air ancien, formé des notes naturelles *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, il y ait une cadence sur la note *sol*, amenée soit par le sens mélodique, soit par la fin d'un vers, et que cette cadence soit précédée de la note *la*, ainsi :



A quel bon musicien fera-t-on croire que ces deux notes puissent être bien accompagnées ainsi :



sous prétexte d'éviter d'employer le *fa* ♯, note qui ne se trouve pas dans la mélodie? Je ferai observer que si elle n'est pas exprimée, la mélodie la contient à l'état latent, la produit virtuellement, l'exige au même titre que le *ré* descendant sur l'*ut* réclame le *si* dans l'accord



Le *fa* ♯ n'est donc nullement une altération, au contraire c'est un des sons de la gamme diatonique elle-même.

L'harmonie est à proprement parler une mobilisation des degrés de la gamme avec leurs propriétés tonales, et, en dehors des résonances diatoniques, il n'y a pas d'harmonie. L'emploi du genre chromatique et des modulations enharmoniques ne fait que confirmer la règle, puisque les sons n'ont d'existence musicale qu'autant qu'ils appartiennent à une succession diatonique et qu'ils résultent d'un son fondamental. Un *mi* ♯ montant sur le *fa* ♯ est produit par le son fondamental *ut* ♯ et n'est séparé de la note de repos que par quatre commas ; et si l'on appelle cette même touche, sur un clavier, du nom de *fa* et qu'on fasse monter ce *fa* sur le *sol* bémol, il aura pour son fondamental *ré* bémol, et sera également distant de sa note de repos de quatre commas. Cette même touche *fa*, considérée comme appartenant à la gamme naturelle, sera baissée d'un comma. La tolérance de l'oreille provient de ce que la phrase musicale a un sens qui parle à l'esprit plus éloquemment et plus sûrement que le nombre des vibrations, si souvent inexact sur les instruments à sons fixes.

L'*organum* n'était pas seulement la diaphonie, mais signifiait aussi, d'une manière plus générale, ce que nous entendons par *harmonie*. Un passage de Jean Scot Érigène montre qu'en plein neuvième siècle, à la cour de Charles le Chauve, on pratiquait la simultanéité des sons.

Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discretionibus intentionis et remissionis proportionibus segregatæ, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas.

Il a été reconnu que beaucoup d'exemples cités dans l'ouvrage de Martin Gerbert ont été extraits de manuscrits remplis de fautes, copiés par des ignorants. Les artistes savent ce que vaut une partition copiée par un écrivain qui n'est pas musicien.

Au commencement du quatorzième siècle, des artistes habiles firent faire des progrès à la science harmonique, notamment Francesco Landino, Nicolo del Proposto, Paolo Tenorista. Dans la seconde moitié, Guillaume Dufay, Dunstaple et d'autres écrivirent avec une certaine correction.

Le chant, la mélodie, ou plutôt la mélopée étaient la forme la plus populaire, la plus appréciée, parce que l'esprit humain n'a considéré longtemps les sons musicaux que comme des auxiliaires de la pensée, de la parole; la musique instrumentale ne servait guère que pour la danse, la

chasse, les exercic esmilitaires, ou pour faire briller l'habileté mécanique d'un virtuose. On ne saurait y voir une raison d'infériorité dans l'exercice de l'art musical.

Mais comme les goûts changent de siècle en siècle, on imagina des combinaisons. Au lieu de faire suivre aux notes d'accompagnement le même mouvement que le chant soit en montant, soit en descendant, on essaya de faire le contraire, et bientôt on comprit qu'il y avait là toute une science à apprendre, qu'elle devait avoir ses lois, ses effets; d'essai en essai on arriva à une véritable débauche de contrepoint; une phrase musicale devint un échiquier; on s'évertua à y exécuter toutes les combinaisons imaginables. L'inspiration ne perdit pas ses droits; mais cette période scolastique enfanta plus de grammairiens et de rhéteurs, de mécaniciens et de géomètres musicaux, que d'artistes dans le sens supérieur du mot.

L'invention d'un chant, l'inspiration personnelle ne préoccupaient nullement les musiciens. Une seule chose les intéressait : c'était le parti qu'ils tireraient d'une phrase donnée comme sujet de développement. Aussi prenaient-ils la première phrase venue : un fragment d'antienne en plain-chant, les premières notes d'une hymne, une chanson populaire, même grivoise, tout leur semblait bon. Ce n'est pas tout à fait la *Gazette de Hollande* que Rameau se proposait de mettre en musique, mais quelque chose d'approchant.

Quand les musiciens avaient du génie, tels que Palestrina, Roland de Lattre, Vittoria, Animuccia, l'inspiration, la mélodie se faisaient jour soit dans la succession, soit dans la combinaison des sons. Ils ont souvent triomphé des formes ingrates de cette muse devenue une marâtre tyrannique; mais les autres! quel fatras de pédanterie et d'ennuyeux casse-tête chinois!

La diaphonie et l'organum, premières formes de l'harmonie des sons concomitants pendant les dix premiers siècles de l'ère chrétienne, ont tiré leur origine de la magadisation des Grecs. Au neuvième siècle, le moine Hucbald écrivit un traité de musique dans lequel il exposa les principes de la diaphonie, c'est-à-dire de la série de quartes et de quintes, exécutées sur un chant par mouvement direct, tantôt simples, tantôt doublées à l'octave. Cette forme nous semble barbare, et elle l'est en effet si on l'emploie ailleurs que dans un orgue, où le son fondamental domine si puissamment les résonances harmoniques.

Toutes nos anciennes orgues construites par les facteurs les plus célèbres, les Lépine, les Moucherel, les Dallery, les Clicquot, offraient ces combinaisons dans le plein-jeu jusqu'au milieu de ce siècle. Des facteurs dont

l'habileté d'ailleurs ne fait l'objet d'aucune objection, cédant à un esprit d'innovation peu réfléchi, contre lequel je me suis élevé sans succès dans les commissions officielles et dans les expertises dont j'ai été chargé, ces facteurs ont commis un véritable acte de vandalisme en détruisant partout les jeux de quinte et de quarte, les jeux de mixture, les fournitures et les cymbales, les flûtes de tierce, les nasards. Toute cette harmonie caractéristique de nos vieilles orgues fut impitoyablement sacrifiée au caprice de la mode, à l'ignorance de quelques virtuoses organistes, lesquels ne voyaient dans leur fonction qu'une occasion de briller en imitant les détails d'un orchestre de théâtre. Au bout d'une vingtaine d'années, le goût changea : on revint à des idées plus saines en matière de musique sacrée ; les anciens maîtres furent étudiés, le plain-chant et ses harmonies reprirent faveur; alors nous avons vu les mêmes facteurs d'orgues introduire dans les orgues nouvelles les mêmes jeux qu'ils avaient supprimés dans les anciennes, et pousser leur conversion, trop tardive, hélas! jusqu'à introduire des harmoniques de septième, comme, par exemple, dans l'orgue de la cathédrale de Paris, ce à quoi les diaphonistes du moyen âge n'avaient jamais songé.

Le genre d'accompagnement du chant par la diaphonie était d'un usage assez commode dans les églises et eu égard à l'état primitif des instruments à clavier. Cependant l'art ne resta pas stationnaire. Hucbald lui-même a introduit des accords de seconde et de tierce dans ses exemples, et l'on ne tarda pas à employer le mouvement contraire.

Le déchant (*discantus*) est la première forme de l'harmonie en Occident, dans le sens de l'usage de sons simultanés en dehors de l'*organum* et de la *diaphonie*. Il remonte au onzième siècle; mais les monuments de cette époque sont fort rares et d'une lecture incertaine, parce qu'ils sont encore écrits en neumes. Francon de Cologne a exposé une théorie des intervalles consonants et dissonants. Selon lui, les consonances parfaites sont l'unisson, l'octave et la quinte. S'il ne parle pas de la quarte, c'est qu'il la considère comme implicitement exprimée dans l'intervalle de la quinte à l'octave. Trois autres consonances accidentelles sont la tierce majeure, la tierce mineure et la sixte majeure.

Il compte six dissonances : la seconde majeure, la seconde mineure, le triton (*tritonus*, trois tons), la sixte mineure, la septième majeure, la septième mineure.

Dans le déchant, ces intervalles se rencontrent dans un désordre qui révolte notre oreille, et il nous faut attendre la seconde moitié du treizième siècle pour trouver une harmonie moins barbare. Ce progrès

sera dû à la prépondérance de la tonalité véritable, en dehors de laquelle les accords ne peuvent s'enchaîner ni le contrepoint exister.

Le déchant à trois parties s'appelait *triplum*, celui à quatre parties *quadruplum*. On ne peut rien imaginer de plus discordant et de plus ridicule; les unissons et les quintes consécutives abondent. L'anarchie qui régnait entre les sons existait aussi entre les paroles. Le thème, si thème il y a, est modifié pour le faire servir d'accompagnement à un autre chant, populaire ou religieux. On trouve dans ces partitions insensées des déchanteurs les plus en renom, tels qu'un certain Perrotinus, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris au douzième siècle, trois textes différents superposés. L'un est une antienne en plain-chant, l'autre une chanson, la troisième une vocalise interrompue par quelques mots latins sans suite. Les voix s'y croisent à l'envi; ce n'est pas dans ce galimatias barbare et pédantesque à la fois qu'il faut chercher l'inspiration musicale dont plusieurs véritables artistes du treizième siècle se sont montrés doués. C'est dans la mélodie elle-même et principalement dans les chants religieux, surtout dans les séquences. Afin qu'on ne m'accuse pas de parti pris à cet égard, voici le commencement d'un motet d'Adam de la Halle, trouvère poète et musicien, l'un des plus renommés du treizième siècle.

LI MOTET ADAM





J'épargne au lecteur musicien de lire la suite. Cela est si mauvais que j'hésiterais à attribuer au bossu d'Arras ce motet aussi difforme que l'était sa personne, si ses autres déchants étaient meilleurs.

La seule chose à retenir de ce motet, c'est que notre trouvère aimait la belle compagnie et qu'il quittait son pays parce qu'on n'y donnait plus de fètes à son gré. C'était en 1264; on s'amusait beaucoup à Arras. Le luxe et la dépense des seigneurs devinrent tels, qu'une ordonnance de saint Louis prescrivit un impôt somptuaire.

A Dieu commant amouretes,
Car je m'en vois
Dolans pour les douchetes
Fors dou dous pays d'Artois,
Qui est si mus et destrois,
Pour che que li bourgeois
Ont esté si fourmenés
Quil n'i queurt drois ne lois;
Gros tournois
Ont annulés
Contes et rois,
Justiches et prélas tant de fois
Que mainte bele compaingne
Dont Arras mehaingne,
Laissent amis et maisons et harnois,
Et fuient, châ deus, châ trois,
Souspirant en terre estraingne.

Toutefois il faut être juste : si Adam était fort mauvais harmoniste, il savait trouver des mélodies originales dont le tour était assez agréable. Voici un de ses rondeaux qui en témoignera. Je n'en donne que le chant, le manuscrit que j'ai sous les yeux en fait un *triplum* aussi détestable que le précédent. La version que j'en ai faite diffère encore de celles qu'ont publiées Fétis et de Coussemaker, tant il y a d'arbitraire dans le compte des valeurs proportionnelles. Le premier de ces érudits a négligé d'indiquer le dièse qui est marqué deux fois sur le manuscrit, et qui ne manque pas d'un certain attrait. Tous deux ont soumis à des mesures isochrones modernes la notation de ce rondeau. Je crois qu'il vaut mieux s'en rapporter au rythme des vers pour le diviser en périodes.

LI RONDEL ADAM.



Les deux autres couplets joignent à la naïveté une moralité louable :

As s'ele est de moi ençainte
Tost devenra pale et tainte :
S'il en est escandèle et plainte
Deshonnerée l'arai.
Fines amouretes ai ;
Diex, si ne sai kant les verrai !
Miex vaut que je m'en astiengne
Et pour li joli me tiengne,
Et que de li me souviengne,
Car s'onnour li garderai.
Fines amouretes ai ;
Diex, si ne sai kant les verrai !

Il y avait au treizième siècle un genre de motet qu'on appelait *conductus*, de *conducere*, conduire, accompagner. On le chantait pendant une marche, un cortège, une procession. On ne saurait croire à quelles aberrations peut mener l'ignorance lorsqu'elle est passionnée. Dans l'office de la fête de la Circoncision, composé par Pierre de Corbeil pour les clercs qui ce jour-là se livraient à quelques réjouissances dont on ne saurait leur faire un crime, il y a plusieurs conducts : *Conductus ad diaconum, ad evangelium*, etc. On sait, en effet, qu'il est d'usage d'escorter le diacre qui se rend au côté gauche du chœur pour y lire l'Évangile. Mais, comme il se trouve dans cet office une poésie symbolique connue sous le nom de *Prose de l'âne*, dont on a fait une parodie grotesque, le mot *conductus* a été appliqué à l'âne par des historiens, par des antiquaires, par des narrateurs de tout genre, et l'on voit d'ici ce pauvre âne promené dans l'église, introduit dans le chœur, conduit devant le livre des évangiles, etc.; et tout cela parce qu'on a ignoré trop longtemps le sens spécial de ce mot *conductus*.

Le contrepoint que l'on faisait sur la partie appelée *tenor* était rarement écrit. On l'improvisait sur le livre dans les églises, s'il s'agissait d'un motet religieux. Cet usage s'est maintenu jusqu'au siècle dernier. Les chantres avaient fini par s'inspirer à cet égard d'anciennes traditions, et répétaient les mêmes formules.

En somme, l'impulsion était donnée : la musique harmonique et concertante préoccupait tous les artistes; le progrès s'accentua rapidement pendant le quatorzième siècle, et au quinzième cette forme de l'art inspira des chefs-d'œuvre. L'un des musiciens les plus renommés au quatorzième siècle fut Francesco Landino, surnommé l'aveugle de Florence. Son talent d'organiste lui mérita d'être couronné à Venise par le roi de Chypre. On ne l'appelait plus que Francesco degli Organi. On peut encore signaler Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et Jean de Florence.

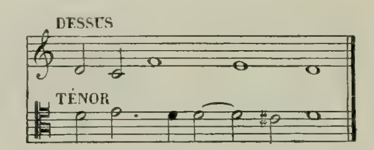
Avec le quatorzième siècle s'ouvre une école d'un caractère tout local, particulariste, formaliste, un peu pédagogique peut-être, mais consciencieuse et fervente; voilà bien des épithètes; je les crois justes et nécessaires. Cinq siècles se sont écoulés; ce caractère vigoureux et indépendant de l'école flamande subsiste encore dans les institutions politiques, sociales, religieuses, je voudrais même dire dans les œuvres artistiques, si les mœurs envahissantes du boulevard parisien n'avaient altéré les vertus de la race.

L'art musical continua son évolution en Italie et fit de rapides progrès à Rome, à Venise, à Florence. La présence de la cour pontificale à Avignon, et l'éclat des fêtes religieuses dans le midi de la France et en Italie, atti-

rèrent des artistes flamands et espagnols, notamment Guillaume Dufay, Roland de Lattre et Christoforus Moralès.

Je ne parle ici que des plus grands musiciens, car les chanteurs praticiens qui composaient la chapelle pontificale à Avignon étaient Français ; c'étaient Égide L'Enfant, Redois, Jean Lacour ou L'Ami, Jacques Ragot et autres.

Guillaume Dufay est réellement le premier compositeur qui ait soumis son contrepoint à la tonalité et résolu les dissonances dans ce sens. En voici un exemple concluant, tiré de sa messe *Summæ Trinitati*. On n'avait encore rien vu de semblable. Je pourrais citer d'autres exemples tirés de ses messes et de ses chansons :



Il importe de faire connaître les véritables créateurs de la science harmonique, les laborieux pionniers qui ont tracé au milieu de la forêt musicale, hérissée de broussailles épineuses, la route que Hændel, Rameau, Bach et Haydn ont aplanie, ornée et parcourue si glorieusement. L'ordre chronologique ne peut être suivi rigoureusement en pareille matière ; on comprend que des artistes supérieurs ont pris les devants sur leurs confrères, et que ceux-ci les ont suivis, *pede claudo*

1425-1452. — Égide Binchois, attaché à la chapelle du duc de Bourgogne Philippe le Bon, était Belge, car il a tiré son nom de la petite ville de Binche, dans le Hainaut. Il avait été soudard avant d'être prêtre et de jouir d'une prébende à l'église Sainte-Wandru de Mons. Il faut croire qu'il avait conservé la bonne humeur de son ancien état, car dans la *déploration* sur la mort de ce musicien, chantée, selon la coutume du temps, à la fois sur des paroles profanes et sur un texte liturgique, Binchois est appelé « Père de joyeuseté », et l'on ajoute :

En sa jeunesse il fut soudart
D'honorable mondanité,
Puis a eslu la meilleur part,
Servant Dieu en humilité.

On a de lui quelques chansons à trois voix. Son meilleur titre de gloire est d'avoir été le maître de Jean Okeghem, de Firmin Caron et de Busnois,

qui fut le musicien le plus habile de la chapelle ducale de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne (1467-1480). Le travail harmonique que l'on constate dans les œuvres de Busnois suppose une existence vouée à l'étude, à la méditation. Des combinaisons aussi fortes que celles des imitations entre les différentes voix ne peuvent être improvisées, et plusieurs des thèmes traités par Busnois ne sauraient l'être de nos jours avec plus d'ingéniosité. On comprend que des princes intelligents et amis des arts aient favorisé des artistes de cette trempe en leur assurant une existence convenable au moyen de prébendes et de chapellenies. On trouve dans les ouvrages de Busnois des *Magnificat* à trois et à quatre parties, des *Regina cœli*, des motets, des messes sur le thème favori de l'*Homme armé* et sur d'autres, et des chansons françaises qui ont eu beaucoup de succès en leur temps, notamment celles-ci : *Maintes femmes*, etc., et *Dieu! quel mariage!*

14..-1510. — Sébastien Virdung, organiste renommé, a laissé un traité de musique intéressant surtout par la description des instruments à clavier de son temps, avec les figures gravées de ces instruments, le clavicorde, la virginale, le clavecin, l'orgue; il donne aussi la tablature du luth et de la flûte.

1450-1512. — Okeghem, Flamand, élève de Binchois, harmoniste habile et auteur de quelques canons parfaits, a été chapelain de Charles VII, de Louis XI et de Charles VIII. Il ne faut pas croire qu'au quinzième siècle les musiciens quittassent la scène du monde aussi clandestinement que de notre temps. La plupart ont eu leur *titulum sepulchri*, des épitaphes en vers, des éloges publics et des *déplorations*.

Le poète Guillaume Crétin a imaginé un hommage rendu à Okeghem par les plus célèbres chantres et musiciens du quinzième siècle :

Là Du Fay le bon homme survint,
Busnois aussi et aultres plus de vingt,
Fede, Binchois, Barbingant et Donstable,
Josquin, Lannoy, Barizon très notable,
. . . .
Lors se chanta la messe de *My, my*[1],
Au travail suis, et cujusvis toni,
La messe aussi exquise et très parfaite
De *Requiem* par ledict défunct faicte,
Hame en la fin dict avecques son lucz (luth)
Ce motet, *Ut heremita solus*,
Que chascun tint une chose excellente.

1. *My, my, au travail suis*, était le titre de la chanson servant de thème à la messe.

Le musicien Crespel a mis en musique cette lamentation. Josquin Desprès a aussi composé, à cinq voix, une autre complainte en l'honneur d'Okeghem (voir Burney, volume II de son *Histoire de la musique*, page 481). Le ténor chante le *Requiem*, et les quatre autres voix, le cantus, le contratenor, le quintus et le bassus, chantent des paroles françaises.

1434-1495. — Tinctoris peut être regardé comme le fondateur de l'école napolitaine; il était cependant Flamand. Comme théoricien, il a fait connaître successivement, dans ses ouvrages, la *Main musicale* et la Méthode de Gui d'Arezzo, la propriété des tons, la notation proportionnelle, le système de l'imperfection des notes, l'usage des points, les altérations, le contrepoint, et il a émis quelques idées générales sur les effets de la musique. Il fut le maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon, de Naples et de Sicile; en cette qualité il parcourut la France et l'Allemagne afin de recruter des voix pour le service divin. Outre des motets estimés, et sa messe sur l'éternel motif de l'*Homme armé*, Tinctoris a composé des chansons à plusieurs voix, entre autres celles-ci : *Vostre regard si très fort m'a feru*, ainsi que des lamentations du prophète Jérémie.

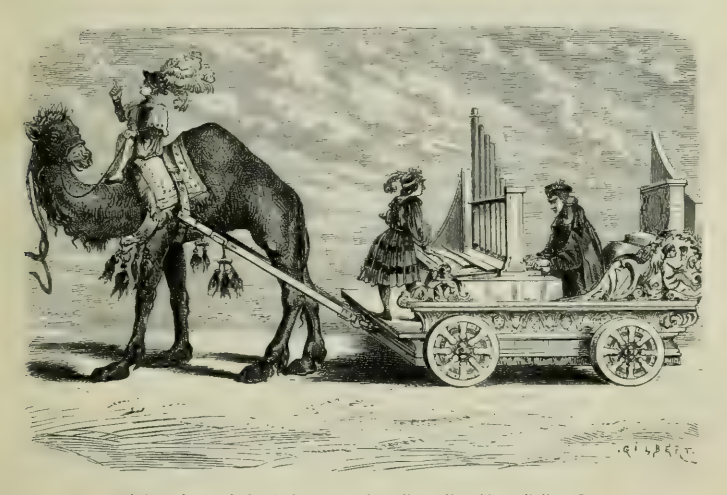
1430-1507. — Obrecht, né à Utrecht, a appris la musique à Érasme. Il succéda à Barbireau comme maître de chapelle de Notre-Dame d'Anvers; le chœur de cette église était alors formé de soixante-sept chanteurs. Obrecht fut sédentaire et doit être compté au nombre des maîtres flamands les plus habiles dans l'art de faire mouvoir les voix. Ses messes sont nombreuses ainsi que ses motets. Le même style d'imitation et de contrepoint s'appliquait aux chants religieux et aux chansons, que les musiciens eussent à traiter un *Kyrie*, un *Agnus Dei*, ou des paroles comme celles-ci : *J'ay pris amours; Mon père m'a donné mari; Va vitement; Tant que notre argent durera;* les procédés étaient identiques.

1449-15.... — Hofhaimer, organiste de la cour de l'empereur Maximilien Ier, était Styrien. Le roi de Hongrie le fit chevalier de l'Éperon d'or. Albert Dürer, en 1512, l'a représenté jouant de la régale sur un char, dans son tableau du *Triomphe de Maximilien*, gravé par Burkmayer.

1450-1521. — Josquin Desprès résume en lui tout l'effort des progrès de la science harmonique au quinzième siècle. Sa renommée a été brillante dans les Flandres, en Espagne, en Hongrie, en Bohême, en France, en Italie. Les formes de sa musique, qui nous semblent si arides, si pédagogiques, passaient alors, selon le témoignage de Glaréan, pour exciter les affections de l'âme par des chants gracieux et les inspirations les plus naturelles. Il l'appelle le Virgile de l'art musical. « Nemo gratia ac facilitate cum eo

ex æquo certare potuit, sicut nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. »

Josquin est né à Condé, dans le Hainaut. Il apprit le contrepoint de Jean Okeghem, fut admis parmi les chantres de la chapelle pontificale de Sixte IV; il profita de son séjour à Rome pour assouplir son style et le rendre plus mélodieux. De retour en France, il fut attaché au service de Louis XII, qui se fit longtemps prier pour lui accorder le bénéfice d'un canonicat à



Hofhaimer jouant de la régale sur un char, d'après le tableau d'Albert Dürer.

Saint-Quentin. Il fut ensuite maître de chapelle de l'empereur Maximilien Ier, qui lui conféra un canonicat à Condé, sa patrie.

Je ne rapporte ces faits de peu d'importance que pour avoir l'occasion de dire combien, à cette époque, on faisait servir les textes sacrés à des intérêts particuliers; l'usage en remontait d'ailleurs assez haut. Théodulphe, évêque d'Orléans, alors en prison, avait composé son célèbre *Gloria, laus*, pour obtenir de Louis le Débonnaire sa mise en liberté; Robert a écrit son répons *O Constantia martyrum* à l'intention de la reine Constance. Josquin sollicitait donc du roi un bénéfice qui lui permît de donner un libre essor à son génie. Un seigneur italien, son protecteur, lui répétait sans cesse : « Laissez-moi faire », et il ne faisait rien en faveur de son protégé. Celui-ci s'avisa de composer une messe sur les notes

la, sol, fa, ré, mi; à une note près, c'était le refrain du *Lascia fare mi*, si souvent répété par l'Italien. On rit beaucoup à la Cour aux dépens de celui-ci, et le roi tout le premier, qui promit le bénéfice, mais oublia sa promesse. Josquin composa alors un motet sur ces mots : *Memor esto verbi tui* « Souvenez-vous de vos paroles ». Louis XII faisant encore la sourde oreille, notre musicien, désespéré, écrivit la musique de cet autre motet : *Portio mea non est in terra viventium* « Je n'ai plus de part sur la terre des vivants ». Cette fois Louis XII accorda un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin, et notre Josquin de remercier dans un nouveau motet sur ce texte : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine*, « Seigneur, vous avez exercé votre bonté envers votre serviteur ». On ne manqua pas de dire que le bénéficiaire avait été cette fois moins bien inspiré que l'impétrant. Les compositions les plus remarquables de Josquin sont : *Inviolata*, à cinq voix; *Miserere*, avec une réponse tonale à un sujet de fugue; des canons; les messes de l'*Homme armé : Mater Patris; Ad fugam; Di dadi*, messe des dés; messes avec les titres profanes des thèmes développés selon le ridicule usage de ce temps : *Hercules dux Ferrariæ; Malheur me bat;* l'*Ami Baudichon; Una musque de Buscaya*, chanson espagnole; *D'ung aultre amor; Sine nomine;* un *Stabat Mater;* le *Liber generationis Christi*, à quatre voix; enfin des chansons à quatre et cinq voix, sur des paroles fort libres, « pour l'esbattement des *honnestes dames* », selon Brantôme.

C'est à partir de cette époque que les œuvres des musiciens commencent à être transmises et propagées par l'imprimerie, mais à si grands frais qu'un très petit nombre d'entre eux purent profiter de l'invention de Petrucci (1466-1525), célèbre imprimeur de Venise, qui trouva le moyen de reproduire avec des types mobiles la notation de la musique mesurée. Il inventa le double tirage, l'un pour la portée, l'autre pour les notes, ce qui amena naturellement l'impression en couleurs rouge et noire.

1466-1526. — Alexander Agricola, né en Belgique, dirigea la musique de Philippe le Beau, prince souverain des Pays-Bas et roi de Castille. Il l'accompagnait dans ses voyages, car ces princes se faisaient suivre de toute leur chapelle. Il dut continuer ses fonctions sous le règne de Charles-Quint. Sa renommée s'étendit jusqu'en Italie, où plusieurs de ses œuvres furent publiées, en 1505, par Petrucci. D'autres sont restées en manuscrit en Espagne. Ses messes et ses chants à plusieurs voix offrent une harmonie qui ne se distingue par aucun trait particulier.

1475-1522. — Jean Mouton, musicien français, chantre des rois Louis XII et François Ier, chanoine de Thérouanne, dédia ses messes à

Léon X. Sa réputation ne franchit pas cependant les limites de la cour de France. Il eut le grand honneur d'avoir eu pour élève le célèbre Adrien Willaert.

1477-1515. — Pierre la Rue, né en Picardie, a fait partie de la chapelle de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche, qui fit transcrire les compositions de son maître favori sur des manuscrits ornés d'arabesques, de miniatures charmantes, destinés à Jean III de Portugal et à sa femme, Catherine d'Autriche, sœur de Charles-Quint.

Les messes de Pierre la Rue sont désignées, selon la coutume du temps, par le titre des thèmes profanes ou sacrés indifféremment : messes *De septem doloribus*, *Comme dame de reconfort*, *O gloriosa Margarita*, *l'Amour de moy*, *l'Homme armé*, *Tous les regrets*. On a de lui aussi des motets et des chansons.

1480-1542. — Benedictus Dux ou Ducis, de Bruges, a été prince de la Gilde, c'est-à-dire chef de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers; élève de Josquin Desprès, il composa un chant funèbre à quatre voix en l'honneur de son maître. Ces marques de reconnaissance étaient fréquentes alors. Ce sentiment paraît éteint de nos jours : est-ce que la devise *Ni Dieu ni Maître* serait devenue celle des artistes? En dehors du Palmarès du Conservatoire, quel est le compositeur qui se proclame élève de quelqu'un? Le dernier exemple que je sache est celui de Rossini : arrivé au sommet de la gloire, il n'a pas hésité à placer dans son salon, à côté des portraits d'Haydn et de Mozart, celui du P. Mattei, qui a enseigné l'harmonie au pauvre enfant de Pesaro. Noble et touchante leçon donnée aux ingrats !

Benedictus Ducis a mis en musique des odes d'Horace à trois et quatre voix. Il entra au service de Henri VIII, mais il le quitta en 1534, lorsque ce roi se sépara de l'Église romaine, et il revint en Belgique. Selon l'usage, il a écrit des messes sur des chansons populaires, entre autres sur cette chanson flamande : « Mon petit cœur désire toujours » (*Myn Hertequin heeft altyd verlangen*).

1480-1557. — Clemens *non Papa* était Flamand ; il fut le premier maître de chapelle de Charles-Quint, donna plus d'intérêt aux parties vocales, et sa facilité pour combiner les contrepoints fut prodigieuse : le système des valeurs proportionnelles était si aride, si compliqué alors, qu'on est actuellement confondu de la puissance de calcul de ces vieux maîtres qui possédaient dans leur cerveau la partition d'un motet à cinq et six voix, que nous avons de la peine à réduire à l'état de partition écrite.

Clemens *non Papa* est l'auteur de messes nombreuses, de chansons

joyeuses flamandes et françaises, de plus de cent motets, parmi lesquels on distingue un beau *Tu es Petrus*.

Créquillon et Nicolas Gumbert étaient aussi attachés à la chapelle impériale.

1480-1576. — Hans Sachs, d'abord cordonnier à Nuremberg, puis maître d'école, devint un poète populaire et une sorte de type du maître chanteur, *Meistersaenger*. Ami enflammé de Luther, il propagea la réformation par ses poésies et ses chants. Le maître chanteur Nunnenbeck lui apprit la musique, mais rien ne prouve que ses études aient été bien approfondies. Il composa ou arrangea des cantiques, des mélodies pour les Psaumes et les saintes Écritures. A en croire certains auteurs enthousiastes, il aurait mis en musique l'Ecclésiaste, les Proverbes de Salomon, le livre de la Sagesse; cela est invraisemblable; un auteur allemand a réduit à treize les mélodies écrites par Hans Sachs. Mais ce qui ne peut lui être contesté, c'est le nombre fabuleux de ses pièces, tant sacrées que profanes, tragédies, comédies, fables, contes et farces de carnaval.

1484-1546. — Luther avait une belle voix, si l'on en croit ses coreligionnaires, disposés à accorder à leur chef tous les genres de mérites et de talents.

Il écrivit en 1530 un éloge de la musique : *Encomium musices*. « La musique, dit-il, rend les hommes meilleurs; elle adoucit les mœurs, console les affligés et rend à l'âme la félicité. On doit l'enseigner à la jeunesse, et les instituteurs doivent savoir chanter. »

Je ne trouve que des assertions vagues, des suppositions gratuites au sujet des connaissances musicales qu'aurait possédées Luther. Il chantait, dit-on, des motets de Senfel, de Josquin et d'autres. Ce genre de musique figurée a été au contraire proscrit par lui comme impopulaire. Il n'inventa pas les chorals en langue vulgaire, puisqu'il en existait déjà au douzième siècle [1].

Luther adapta des hymnes traduites du latin à des chants anciens; il publia en 1516 une liturgie appropriée à ses idées, dans laquelle on remarque des imitations de la psalmodie latine. Il a déclaré lui-même, dans la préface de sa *Liturgie*, qu'on lui attribue à tort les chants composés par Jean Weiss.

On ne peut citer qu'un seul témoignage d'un musicien contemporain, c'est celui de Walther. Cet artiste dit que Luther le fit venir à Wittemberg, ainsi que Conrad Rupff, pour les consulter sur les chants du *Choralbuch*.

1. *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*, 1832, Henri Hoffmann.

Huit des mélodies de ce recueil portent le nom de Luther. Il est certain que Martin Luther connaissait le chant ecclésiastique suffisamment pour l'exécuter comme tous les clercs, prêtres et religieux; on peut admettre qu'il ait pu imaginer quelques cantilènes à l'unisson, fort simples, comme peut le faire un homme doué d'imagination et de goût; mais quant à composer une œuvre dans la langue musicale, telle qu'on la parlait de son temps, telle que savaient l'employer les Gombert et les Josquin, les Agricola et les Senfel; quant à écrire les chorals avec l'harmonie que nous leur connaissons, cela supposerait des études techniques dont on aurait trouvé la trace dans les ouvrages du fameux réformateur.

1488-1563. — Glaréan Lorit, né dans le canton de Glaris, d'où l'on a formé son nom, était un de ces littérateurs, savants universels comme on s'efforçait de le devenir au seizième siècle. Ami d'Érasme et de Juste Lipse, il s'adonna à la théologie, à la dialectique et surtout à la science musicale. Il voulut faire revivre la classification antique des modes grecs, ou tout au moins élever à douze le nombre des tons du plain-chant. Théoriquement il y en a quatorze, puisque une double échelle, authentique et plagale, peut être constituée sur chacun des degrés de la gamme. Glaréan comprenait bien qu'il fallait en supprimer deux, à cause du triton *fa si;* mais, quoique la suppression des quatre modes ait donné lieu à des transpositions fautives, la tradition qui remontait à saint Ambroise était trop forte pour que la réforme proposée fût admise. Le *Dodecachordon* (1547) de Glaréan est toutefois un ouvrage de grande valeur.

1490-1567. — Verdelot, musicien belge, habita Florence et jouit d'une grande réputation.

1492-1555. — Louis Senfel, né à Bâle, fut un des plus célèbres musiciens de son temps. Après avoir rempli l'emploi de sopraniste à la chapelle de Maximilien Ier, il passa à la cour du duc de Bavière. Élève d'Isaak, il écrivit une quantité de messes, de motets, de psaumes pour toutes les fêtes de la liturgie catholique, ce qui peut faire douter de sa collaboration avec Luther, quoique celui-ci lui ait adressé de grands éloges et lui ait demandé l'envoi de son cantique *In pace in idipsum*. Senfel a aussi mis en musique des odes d'Horace.

1490-1562. — Adrien Willaert, né à Bruges, reçut à Paris les leçons de Jean Mouton. Engagé dans les ordres, il alla à Rome en 1516, puis à Ferrare. Après avoir rempli les fonctions de chantre à la chapelle de Louis II de Hongrie et de Bohême, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc (1527). Sa science musicale et ses belles compositions l'ont fait regarder, en Italie, comme le fondateur de l'école vénitienne. Quelle était

la situation pécuniaire de ces grands musiciens comme maîtres de chapelle? J'affirme qu'elle a été de tout temps misérable, lorsque leur carrière s'est écoulée au service des autels. L'enseignement d'une part, la faveur de protecteurs opulents et généreux d'autre part, ont procuré à un très petit nombre une existence heureuse et aisée, jamais la richesse.

Willaert, qui a composé des centaines de morceaux pour Saint-Marc, a eu 200 ducats (800 francs) par an au maximum. Ses leçons seules le faisaient vivre; quant à ses œuvres, elles ne produisaient aucun revenu. Il n'y avait alors aucun droit d'auteur; on pouvait s'en emparer, les copier, les faire exécuter sans rémunérer le musicien. Ce ne fut qu'au dix-huitième siècle qu'on établit la coutume, non garantie par les lois, de vendre le droit de copie des opéras et des morceaux de musique de chambre. Quant à la musique sacrée, elle n'a jamais été l'objet d'aucun droit d'auteur, et il me paraît impossible de l'assimiler aux autres genres de musique. Il faut que les compositeurs de musique sacrée se résignent à travailler pour la gloire de Dieu et pour leur propre satisfaction. La réputation qu'ils peuvent se faire dans cet ordre de travaux n'est plus une recommandation comme l'était, au siècle dernier, le titre de *maestro di capella* en Italie, de *Cappelmeister* en Allemagne. Elle crée même au musicien une situation spéciale et fort isolée. La frivolité et le goût presque exclusif du théâtre, les dispositions irréligieuses du grand nombre sont des causes qui réduiraient au silence, s'ils vivaient, des Palestrina, des Allegri, des Marcello, des Lesueur, des Cherubini.

Quoiqu'on ait cru fortifier l'effet de la musique sacrée en la rendant dramatique, on ne saurait nier que l'impression produite par les anciennes symphonies vocales ne soit plus saisissante et plus profonde. Il semble que chaque partie ait un rôle, une volonté, un intérêt dans l'ensemble. Ces voix, toutes humaines, parlant et se taisant tour à tour, s'imitant l'une l'autre, échangeant leurs mots et leurs phrases en les modifiant toutefois, et en conservant le registre, le timbre qui leur est propre, ces voix composent une harmonie vivante, animée, parlante en un mot. C'est un véritable concert humain. Ces messes et chœurs sans accompagnement, exécutés à Saint-Marc, à Milan et dans la chapelle Sixtine à Rome, ont joui pendant trois siècles de la réputation la plus méritée.

Adrien Willaert fit de la chapelle de Saint-Marc la meilleure de l'Italie. Il eut pour élèves Cyprien de Rore, Zarlino, Fr. Viola.

1500-1560. — Arcadelt quitta les Pays-Bas pour se fixer à Rome. En 1536, il fit partie du célèbre collège des chantres pontificaux et entra au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise, vers 1555.

Il fut un des plus mélodistes de cette pléiade de contrapontistes habiles. Outre ses messes, ses *lamentations*, ses motets, Arcadelt a composé des madrigaux et des chansons à quatre parties et en grand nombre; l'une de ces dernières, *Les yeux qui me sçurent prendre*, est gracieuse.

1500-1568. — Jacques Vaet, compositeur belge, était entré dans les ordres, comme la plupart des chantres chapelains, ce qui d'ailleurs ne les obligeait pas outre mesure; il fut attaché à la chapelle impériale à Vienne, sous les empereurs Charles-Quint, Ferdinand Ier et Maximilien II. Selon un usage pieux et intelligent, on composa pour ses obsèques un motet spécial. On a de lui, outre des motets excellents, un *Salve regina*, un *Te Deum* à huit parties, une chanson française à quatre voix (*Amour léal*) et des sentences pieuses latines mises à quatre voix.

1500-1571. — Jean Animuccia précéda Palestrina dans la charge de maître de chapelle du Vatican. Il était lié d'amitié avec saint Philippe de Néri, fondateur de l'ordre de l'Oratoire, en 1540, et il composa pour les exercices religieux de sa chapelle des chants spéciaux, appelés *laudi* ou cantiques spirituels, qui prirent plus tard la forme de l'*oratorio*. Nul doute que le style moins austère qui convenait à ces *laudi* n'ait assoupli l'inspiration des musiciens, et ne leur ait fait rechercher l'élégance dans le mouvement des voix et un caractère expressif dans la mélodie. La facilité d'Animuccia était prodigieuse. Son frère Paul fut aussi un contrapontiste distingué.

1510-1572. — Claude Goudimel, né dans la Franche-Comté, fonda à Rome, vers 1538, une école de musique. Les élèves qui en sortirent la rendirent célèbre. Ce furent entre autres Animuccia, Palestrina et Nanini. Il mit en musique à quatre parties des psaumes traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze, pour qu'ils fussent chantés non au prêche, comme plusieurs auteurs l'ont dit, mais dans des réunions particulières. Ce genre de composition ne pouvait convenir à un chant collectif. Goudimel l'a déclaré lui-même en ces termes au commencement de l'édition de cet ouvrage publiée en 1565 (le chant est au ténor et la musique des quatre parties est en regard du texte) :

« Nous avons adiousté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties, non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement ès maisons. Ce qui ne doit pas être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église demeure en son entier, comme s'il estoit seul. » « Des ennemis de la gloire de Dieu, est-il dit dans le *Martyrologe des protestants*, et quelques méchants envieux de l'honneur que ce personnage avait acquis, ont privé d'un tel bien ceux qui aiment une musique chrétienne. »

Rien ne montre dans la vie de Goudimel qu'il ait pris aucune part à l'agitation des calvinistes. La traduction française des psaumes de David ayant été approuvée dans une déclaration donnée en Sorbonne le 16 octobre 1561, publiée avec privilège du roi Charles IX par l'imprimeur Plantin en 1564, Goudimel n'avait encouru aucun reproche au point de vue de l'orthodoxie. Mais, dans ces moments de fureur aveugle et de passions déchaînées, les animosités particulières assouvissent leur haine, et l'infortuné Goudimel a eu le sort de Jean Goujon.

Sa musique d'église est écrite avec une harmonie correcte ; on a de lui des recueils de chansons intéressantes, mais l'ouvrage qui le recommande plus spécialement à l'attention est la musique qu'il a écrite, à quatre parties, sur les odes d'Horace et dont voici le titre : *Q. Horatii Flacci poetæ lyrici odæ omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactæ* (1555). Ce n'était pas un médiocre travail que de chercher à reproduire les mètres variés des odes du poète latin. J'ajouterai que Goudimel était un homme instruit ; ses lettres prouvent qu'il était bon latiniste. D'ailleurs, il faut reconnaître que les artistes étaient généralement versés dans la connaissance des lettres.

15... — Christophorus Moralès, né à Séville, fut un des compositeurs les plus célèbres de musique sacrée du seizième siècle. Il entra dans le collège des chapelains chantres en 1540, sous le pontificat de Paul III, et l'on a chanté pendant de longues années, à la chapelle Sixtine, l'un de ses motets, *Lamentabatur Jacob*, qu'on regardait comme son chef-d'œuvre. La plupart de ses compositions ont été imprimées à Venise, chez les Gardane, de 1542 à 1564. D'autres ont été publiées à Lyon et même à Paris. Les deux volumes de ses messes à quatre et cinq voix, dont j'ai pu faire à loisir une étude particulière, justifient pleinement la haute réputation dont cet artiste a joui de son vivant. C'est le dernier mot de cet art prodigieux du contrepoint scolastique, où la science des combinaisons tenait lieu de génie.

Il était réservé à Palestrina de succéder à Moralès et de faire jaillir des effets tout nouveaux de cette langue savante, et de la dégager enfin des liens de la notation proportionnelle, en faisant prédominer l'unité dans la composition. Un des élèves de Moralès, Guerrero, Espagnol comme lui, eut quelque réputation comme chantre de la chapelle pontificale de Paul III.

1510-1586. — André et Jean Gabrieli, l'oncle et le neveu, furent organistes à Saint-Marc de Venise. André composa la musique pour les fêtes données par les procurateurs à Henri III, à son retour de Pologne. C'étaient des chants à douze et à huit voix, à deux chœurs. On les possède sous le titre de *Gemme musicale*. Ses compositions sont très estimées.

1510-1617. — Les Phalèse, imprimeurs de Louvain, publièrent les œuvres des maîtres flamands, les chansons de Ronsard mises en musique par Jean de Castro, Noël Faignent et autres.

1511. — Vicentino, élève de Willaert, était prêtre attaché à la cour de Ferrare. Égaré par les théories musicales de quelques auteurs grecs, il imagina de les réaliser en divisant les échelles diatoniques en dièsis trientals et quadrantals. Il inventa un orgue (*arciorgano*), construit par Vincenzo Colombo de Venise; cet instrument avait plusieurs claviers superposés dont les intonations reproduisaient, selon lui, les genres diatonique, chromatique et enharmonique.

Le cardinal de Ferrare protégeait le musicien de son crédit. Un habile artiste portugais, Vincent Lusitano, démontra l'absurdité du système de Vicentino; des experts furent nommés et lui donnèrent raison. La lutte éclata et devint très vive, comme toujours entre savants. Trois siècles plus tard, ce fut encore un Vincent qui renouvela la querelle des quarts de ton. M. Vincent, de l'Institut, mathématicien, helléniste et quelque peu musicien, fit aussi construire un orgue à deux claviers accordés à un quart de ton l'un de l'autre. Plusieurs musiciens, et j'étais du nombre, ont étudié de bonne foi le système que ce savant préconisait avec plus d'ardeur que de succès. La plupart se rangèrent à l'opinion émise par Halévy et considérèrent les sons intermédiaires comme des nuances d'intonation pouvant servir à l'expression du chant, comme des ports de voix analogues au glissement des doigts sur la corde du violon, mais repoussèrent l'idée d'une théorie musicale basée sur une autre série d'intonations que celle de la gamme diatonique, avec les commas mobiles favorables à la génération des tonalités diverses.

Les adversaires de Vicentino furent Zarlino, Doni et Artusi, auxquels il faut ajouter tous ceux doués d'oreilles délicates.

1515-1568. — Claudin de Sermisy était compositeur français. En 1532, il faisait partie de la chapelle de François Ier, aux appointements de quatre cents livres tournois. D'autres sommes lui étaient allouées pour l'entretien des enfants de chœur et l'engagement de chantres. Il fut nommé ensuite premier chantre de Henri II. En 1568, on le trouve chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais. Il a écrit beaucoup de musique d'église et des chansons.

1515. — Pierre Moulu, musicien français, élève de Josquin, est l'auteur d'une messe sur le thème de la chanson, populaire alors : *A deux visages et plus*. Elle en porte même le titre : *Missa duarum facierum*.

1516-1565. — Cyprien de Rore, élève d'Adrien Willaert, fut maître de

chapelle de Saint-Marc. Ses principales productions sont la *Passion de Jésus-Christ* à six voix, des madrigaux avec accompagnement d'instruments, et la musique de l'ode d'Horace *Donec gratus eram*.

1519-1590. — Zarlino, maître de chapelle de Saint-Marc en 1565, était si estimé que le chapitre de Chioggia demanda au doge de Venise, en 1583, de le leur donner pour évêque. C'est le seul musicien à qui un pareil honneur ait été proposé. Il composa des chants pour les fêtes qui eurent lieu à l'occasion de la victoire de Lépante. On a de lui quelques compositions excellentes, qui font regretter la perte de l'ensemble de ses ouvrages.

Comme théoricien, Zarlino figure dans les premiers rangs. Ses *Institutions harmoniques* (Venise, 1558, in-folio) sont un très bon ouvrage. Mais sa querelle avec Vincent Galilée, père de l'astronome, qui soutenait contre lui la division des intervalles, d'après Pythagore, ne fait pas honneur à son jugement. Il était instruit dans les sciences dites exactes: mais il est à remarquer que la recherche trop systématique des proportions soulève des problèmes incessants, sans aucun profit pour le progrès de l'art et la production des œuvres du génie musical.

15... — Szamotulski (Venceslas) était directeur de la musique du roi de Pologne Sigismond-Auguste. On a de lui des motets à quatre voix et des psaumes en langue polonaise.

1520-1594. — Roland de Lattre (Orlando Lasso) ou Roland de Lassus a été sans contredit l'astre le plus brillant de la pléiade des musiciens du seizième siècle. Dès son enfance, il vécut à la cour des princes à Milan, à Naples, à Rome, à Florence, à Venise, en Angleterre, en France, à Munich, et pendant quarante ans il remplit toute l'Europe civilisée de ses harmonies.[1]

Sa facilité dans l'art d'écrire était prodigieuse et n'était égalée que par son ardeur au travail. Moins parfaite que celle de Palestrina, son harmonie a des accents surprenants d'expression. Il fallait véritablement du génie pour triompher ainsi des procédés impératifs du contrepoint, de la fugue et du canon. Il en a fourni la preuve dans toutes ses œuvres, messes, *lamentations*, motets, psaumes, madrigaux, chansons latines, françaises, allemandes. Roland avait beaucoup d'esprit, ce qui ne nuit à personne, surtout à un musicien de cour. Il a été le prince des musiciens flamands, comme Palestrina a été celui de l'école romaine.

1520. — Jean Chrétien, dit Hollander, du nom de sa nation, s'est distingué en son temps par l'emploi dans ses motets d'un rythme plus accusé que celui dont faisaient usage ses contemporains. D'ailleurs le

mouvement périodique et la carrure des phrases mélodiques commencent à revenir à cette époque, après avoir été négligés pendant deux siècles, ou plutôt sacrifiés au contrepoint.

1520. — Clément Jannequin ne paraît pas avoir été estimé à sa valeur. Ses compositions sont aussi originales que variées, et produisent encore beaucoup d'effet lorsqu'elles sont bien exécutées. On en a publié même avec le titre singulier, mais mérité, d'*Inventions musicales*. C'est, à mon avis, l'artiste le plus fantaisiste de cette pléiade de contrapontistes. Son répertoire est très varié ; on y trouve *le Caquet des femmes*, à cinq parties ; *le Chant de l'Alouette, du Rossignol, la Prise de Boulogne, la Bataille ou la défaite des Suisses à Marignan*, la chanson *Las! povre cœur!* les Proverbes de Salomon, les Psaumes de David.

1530. — Nicolas Gombert, de Bruges, élève de Josquin, est un des meilleurs musiciens de la période prépalestrinienne. Il fut l'un des maîtres de chapelle de Charles-Quint, qui entretenait trois chapelles importantes, l'une à Vienne, une autre à Madrid, une enfin à Bruxelles. Quoique ecclésiastique, Gombert composa beaucoup de musique mondaine, des gaillardes, des pavanes et nombre de chansons, parmi lesquelles il s'en trouve de très remarquables.

1522. — Philippe de Mons fut attaché à la chapelle impériale et composa ses ouvrages à Vienne. Ses motets font le plus grand honneur à l'école flamande. Sa réputation égala presque celle de Roland de Lattre. Les meilleurs artistes, notamment Sadeler, gravèrent son portrait.

1524-1594. — Giovanni-Pierluigi da Palestrina, un des plus grands musiciens qui aient existé, est né à Palestrina, l'ancienne Préneste, dans les États romains, et le nom de sa ville natale est ainsi devenu le sien. Élève du musicien français Goudimel, il dut subir l'influence des ouvrages si remarquables de Christophorus Moralès, et s'initier aux combinaisons les plus ardues du style scolastique. Ses premières œuvres dénotèrent son génie. Les papes Jules III et Marcel II en favorisèrent l'éclosion plus complète en l'admettant au nombre des chapelains-chantres. Mais je n'ai pas à écrire ici la vie de ce grand homme, à attrister mes lecteurs en leur racontant ses luttes, ses chagrins, ses déceptions, son existence si digne de sympathie et d'admiration dans sa pauvre simplicité. Je l'ai décrite ailleurs. Nous n'avons ici qu'à jeter un coup d'œil sur l'évolution souveraine que Pierluigi opéra dans l'art musical. Ce ne sont plus des calculs d'échiquier, des jeux d'esprit, des problèmes à résoudre, des règles seulement à observer, et tous ces labyrinthes, et cet enchevêtrement des parties de chant, et ces méandres canoniques qui, depuis deux siècles, occupaient

l'oreille et excitaient la curiosité des musiciens et de leurs auditeurs. Un grand artiste, doué d'une âme tendre, de sentiments forts et élevés, ne pouvait se contenter de ces formes sèches et froides. Il voulait donner à chaque voix un langage expressif, et introduire, en un mot, la mélodie dans le contrepoint. Le corps était beau, bien constitué, tous ses membres étaient d'une beauté parfaite, mais l'âme était absente. Le souffle de Palestrina anima cette machine déjà si belle, mais muette, et sous sa plume l'harmonie consonante atteignit les plus hauts sommets de l'art. Et qu'on ne dise pas que les progrès en ceci ou en cela, que l'usage de la dissonance naturelle et des modulations nouvelles, que les sonorités ingénieuses de l'instrumentation font ou même feront oublier les ouvrages de Palestrina. Je répondrai hardiment : jamais ; parce que les goûts ont beau changer, les modes se succéder, lorsqu'une œuvre d'art a atteint la région supérieure où règne le beau, elle y demeure. Michel-Ange n'a pas fait oublier Phidias.

L'audition des *Improperii* de l'Office de la Semaine sainte composés par Palestrina, vers 1556, et exécutés à Saint-Jean de Latran, causa une vive sensation et commença à discréditer le style compliqué de l'école et la manie d'écrire des morceaux religieux sur le thème d'une chanson profane ; on vient de voir que, par exemple, la chanson de *l'Homme armé* a été traitée en contrepoint sur les paroles latines de la liturgie par tous les musiciens en renom de cette époque. On mit autant d'ardeur à vouloir proscrire le style canonique qu'on en déployait naguère à le propager.

Le concile de Trente décréta la réforme du chant sacré, et le pape Pie IV commença à la mettre à exécution. Plusieurs esprits chagrins proposèrent de bannir la musique des églises et de n'y conserver que le plain-chant. Ce fut sur ces entrefaites que les *Improperii* de Palestrina fournirent la preuve que l'art musical pouvait, en dehors des formes hiératiques consacrées par la tradition, exprimer des sentiments religieux avec convenance et dignité, et être associé utilement à la pompe des cérémonies du culte catholique. Il écrivit la messe dite du *pape Marcel*, à six parties, chef-d'œuvre incomparable de science, de goût et d'expression majestueuse, et en même temps mélodieuse.

A propos de cette messe célèbre, je crois utile d'entrer dans quelques détails pour faire comprendre le véritable caractère de l'œuvre de réformation de la musique sacrée, entreprise à cette époque. C'est une erreur, trop accréditée, de supposer que le concile de Trente a eu la pensée de bannir des églises l'usage de la musique et l'exécution des œuvres des compositeurs contemporains. Il suffit pour s'en convaincre de lire le texte de la

vingt-quatrième session, tenue le 11 novembre 1563, dans laquelle les Pères du concile n'ont eu en vue que de réformer les excès lamentables qui déshonoraient les offices divins et l'art lui-même, principalement cette coutume bizarre de chanter sur les paroles *kyrie*, *Christe*, *sanctus*, *benedictus* les airs de chansons populaires dont les paroles étaient plus qu'inconvenantes, souvent obscènes. Le fait nous semble incroyable; il est pourtant exact. Dans cette session, les évêques ont décidé que les synodes provinciaux prescriraient les règles à observer pour que ces abus disparussent, et veilleraient à ce qui serait le plus utile quant à la manière de chanter et de « moduler les saints offices ».

Une autre erreur consiste à attribuer au pape Marcel II la pensée de supprimer dans les églises toute autre musique que le plain-chant. On trouve, il est vrai, cette assertion dans l'ouvrage de Martin Gerbert, mais l'abbé Baini l'a réfutée victorieusement. D'ailleurs, le pape Marcel n'a pas eu le loisir de s'occuper de musique, car il tomba malade aussitôt après son élection, qui eut lieu le 9 avril 1555, et mourut le 30 du même mois. Voici ce qui s'est passé au sujet de l'application des décrets du concile de Trente relativement à l'emploi de la musique dans les églises, et l'on doit en tirer un enseignement précieux en ce qui concerne la composition idéale des œuvres de musique sacrée.

Palestrina était dans toute la force de son talent et venait de faire exécuter, dans la chapelle Sixtine, des motets d'une beauté extraordinaire, entre autres le quatuor de soprani et de contralti *Crucifixus etiam pro nobis*.

Le pape Pie IV, voulant mettre à exécution les décrets du concile de Trente relatifs à la réforme de la musique sacrée, nomma une commission de cardinaux auxquels il accorda, par un décret du 2 avril 1564, *alias non nullas constitutiones*, les pouvoirs les plus étendus. Il importe de remarquer, s'il était besoin d'apprécier l'autorité de cette commission, que, parmi les huit membres qui la composaient, se trouvaient un futur pape, depuis canonisé, saint Pie V (Michel Ghislieri), et le neveu du pape régnant, qui fut aussi un grand saint, Charles Borromée. La commission invita le collège des chanteurs apostoliques à nommer parmi eux huit députés capables de discuter les points relatifs à leur art. Nous avons les noms de ces musiciens : c'étaient les Espagnols Calasanz, F. de Torres et F. Soto; les Romains F. de Lazisi et Merlo; le Napolitain G. L. Vescovi; le Génois V. Vicomercato; le Flamand C. Hameyden.

Voici le résultat des délibérations entre les cardinaux et les musiciens du collège :

Suppression des messes et motets mélangés de paroles étrangères; —

suppression des morceaux *farcis*, comme on les appelait; — interdiction des messes composées sur des airs profanes et des thèmes étrangers au chant liturgique; — une clarté suffisante dans l'audition des paroles, lesquelles ne devaient pas être étouffées ni obscurcies par les combinaisons des sons.

Sur ce dernier point, il y eut de la part des musiciens députés par le collège, des réclamations et des remarques qui furent jugées assez sérieuses pour demander un examen plus approfondi de la question. Les cardinaux citaient comme exemples les *Improperii* de Palestrina, le *Te Deum* de Festa. Les musiciens répondaient que, dans les morceaux courts, les paroles pouvaient ne pas être répétées, ou bien l'être avec une certaine sobriété; que dans ce cas le texte pouvait être toujours distinct; mais que, dans les morceaux d'une grande étendue, les formes du canon, de la fugue et des imitations devaient nécessairement rendre les paroles plus confuses, en substituant à la diction du texte des effets musicaux d'expression dont on ne pouvait méconnaître la grandeur, l'élévation, la puissance pour exprimer d'une manière plus idéale le caractère général du morceau, le sens du texte lui-même.

En présence de ces difficultés, deux cardinaux, V. Vitellozzi et Charles Borromée, proposèrent de charger Palestrina de les résoudre, en composant une messe dans laquelle, non seulement il n'y aurait aucun mélange profane, mais encore où les dessins de l'imitation et le mouvement des différentes parties ne nuiraient en rien à l'audition claire des paroles.

Palestrina se mit à l'œuvre et composa trois messes pour répondre à ce qu'attendaient de lui les cardinaux. La première et la deuxième, à six voix, ne parurent pas avoir résolu le problème. Mais la troisième, ayant pour titre *Illumina oculos meos*, enleva tous les suffrages. Elle est, en effet, d'une sublimité telle, qu'après l'avoir entendue le 19 juin 1565, le pape dit que *ces harmonies devaient être celles que Jean l'apôtre entendit chanter dans la Jérusalem triomphante, et qu'elles étaient révélées à la ville sainte par un autre Jean.* Giovanni était le prénom du musicien.

Le doyen du sacré collège, F. Pisani, cita à propos de cette messe des vers de Dante dont voici le sens :

« Ainsi je vis la sphère glorieuse se mouvoir et chacune de ses voix produire une harmonie qui ne peut être entendue que là où la joie est éternelle. »

Le pape Pie IV créa en faveur de Pierluigi de Palestrina le titre de compositeur de la chapelle apostolique.

Le cardinal Pacheco aurait désiré que le maître dédiât cette messe admi-

rable à Philippe II, roi d'Espagne, et une sorte de négociation fut entamée à ce sujet. Mais on ne jugea pas convenable de faire hommage à un souverain étranger d'une œuvre composée expressément par l'ordre du pape, dans un but déterminé par une commission de cardinaux.

Pour sortir d'embarras, il fut convenu entre le cardinal Vitellozzi et Palestrina que celui-ci dédierait cette messe à un des souverains pontifes envers lequel il avait à remplir un devoir de reconnaissance. On choisit le pape Marcel II, le prédécesseur du pape régnant ; pour satisfaire au désir du cardinal Pacheco, et peut-être même à celui du puissant monarque Philippe II, on fit imprimer à Rome un volume contenant plusieurs autres messes avec celle du pape Marcel, et il fut offert au roi d'Espagne en 1567.

Telle est en substance l'historique de la messe du pape Marcel, qui a été présentée sous un faux jour, mais qui a contribué certainement à fixer les limites dans lesquelles le compositeur devrait se renfermer, s'il se souciait de faire correspondre son inspiration et sa science à l'idéal chrétien.

Le champ est resté vaste, immense : car le génie que Palestrina a déployé est bien au-dessus de la portée des compositeurs ordinaires. Mais des difficultés d'une autre nature que celles qu'il avait à vaincre ont surgi. Le goût public est perverti, non comme il l'était aux quinzième et seizième siècles, par des complications scolastiques et des débauches de contrepoint, mais par une dépravation du sentiment et un abaissement des facultés. De plus, nous attendons encore qu'une réunion aussi autorisée que celle des huit cardinaux désignés par Pie IV, assistée des huit chapelains chantres de la chapelle Pontificale, trace la voie à suivre et, tout en maintenant le chant ecclésiastique dans ses conditions de popularité universelle, donne une impulsion élevée à la musique sacrée et fasse éclore des chefs-d'œuvre.

En ces temps de défaillance et de désarroi général, la musique théâtrale est la seule qui captive les esprits et fixe l'attention. Introduite dans les églises, elle corrompt les âmes, parce qu'elle y fait éprouver des sensations que le lieu saint ne comporte pas.

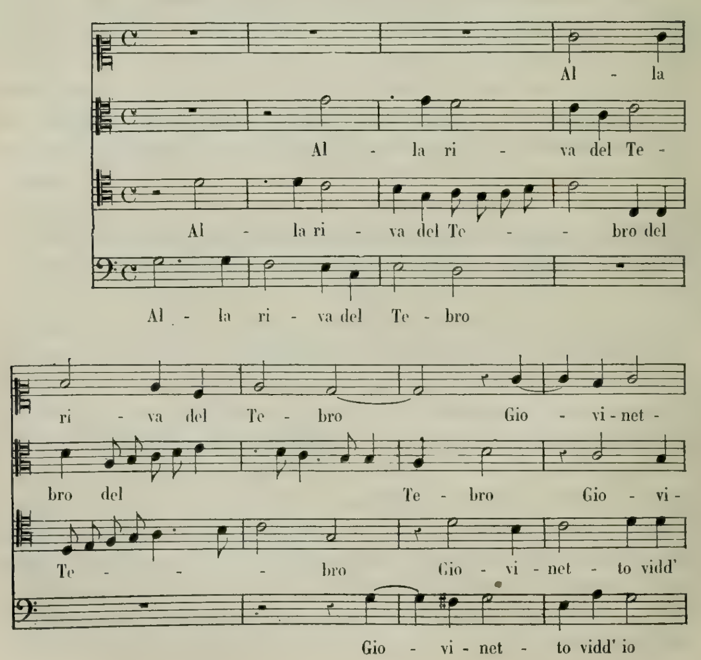
Nos musiciens ne se donnent plus la peine de chercher des idées adéquates au sujet qu'ils ont à traiter, encore moins d'écrire avec correction et en employant une bonne harmonie. Le réalisme, qui fait école dans les arts plastiques, a envahi même l'art musical, celui qui par sa nature immatérielle devait être le plus préservé de cette profanation. Nos compositeurs les plus en vogue cherchent à produire des sensations acoustiques et nerveuses plutôt qu'artistiques. Conservons au moins dans le domaine des arts religieux les traditions de respect, d'onction, de gravité harmonieuse et suave, de

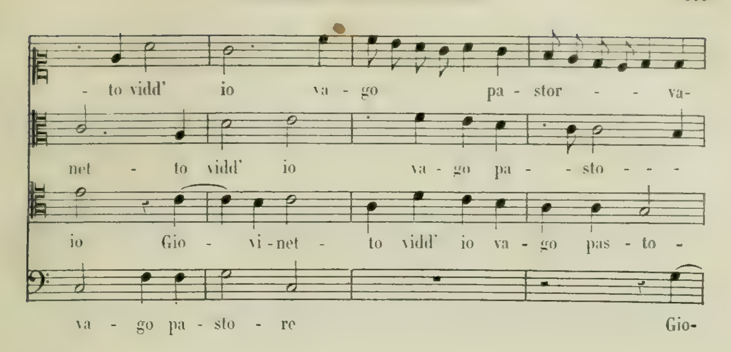
science et de convenance dont le chant liturgique nous offre le type, et, puisque l'activité humaine a besoin de produire des œuvres nouvelles à côté des chefs-d'œuvre anciens, il faut que les artistes et les hommes de goût s'efforcent de maintenir le caractère et le style élevé qui conviennent aux solennités religieuses et s'associent le mieux aux pensées des âmes chrétiennes.

Palestrina fut appelé par saint Philippe de Néri, son ami et son confesseur, à succéder à Animuccia en qualité de directeur de la musique de l'Oratoire, ce qui nous a valu ses admirables *Madrigali spirituali*, à quatre et à cinq voix. Le répertoire des ouvrages de ce grand homme est immense. Il se compose de messes avec titres et *sine nomine*, au nombre de quatre-vingts, de motets, d'hymnes, de *magnificat*, de litanies, de psaumes et de deux livres de madrigaux à quatre et à cinq voix, sur des paroles italiennes. Voici un de ces morceaux. Malgré son peu d'étendue, on peut juger de la pureté de l'harmonie et du style du maître.

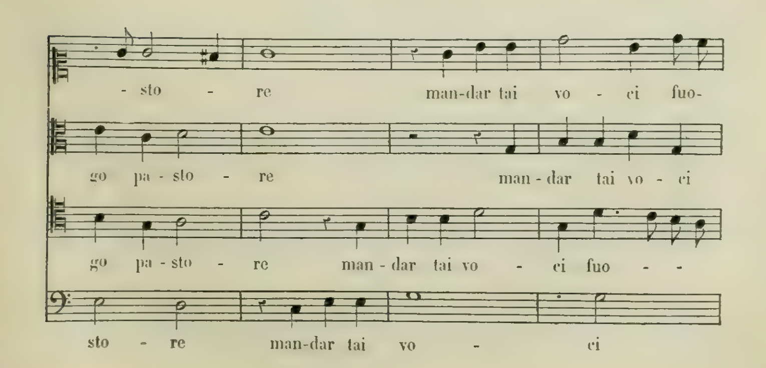
ALLA RIVA DEL TEBRO

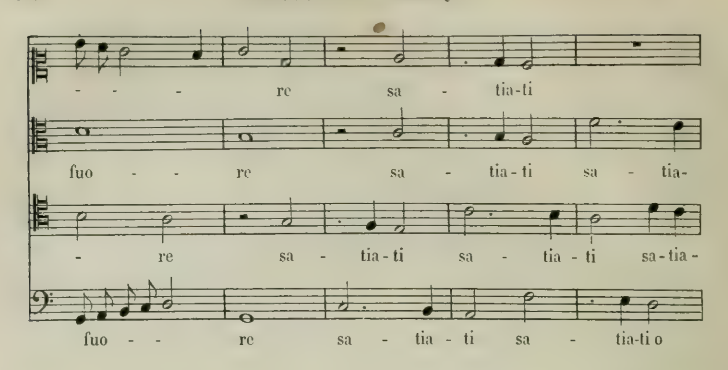
Madrigal à quatre voix de Giovanni Pierluigi da Palestrina.




- to vidd' io va - go pa - stor - - va-
net - to vidd' io va - go pa - - sto - - -
io Gio - vi - net - to vidd' io va - go pas - to -
va - go pa - sto - re Gio-

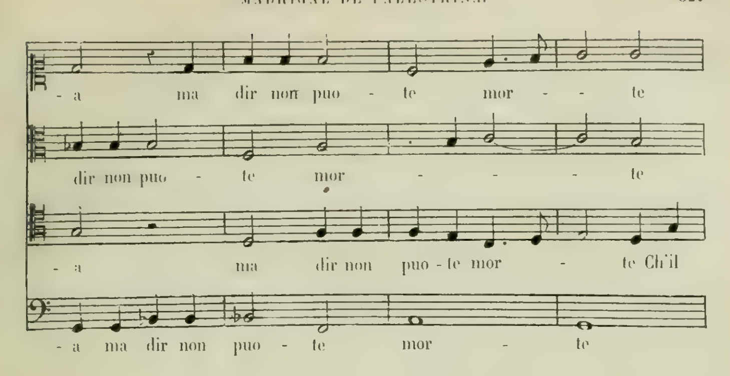

- go pas - to - re, Gio - vi - net - to vidd' io va - go pa-
- re, Gio - vi - net - to vidd' io va -
- re, Gio - vi - net - to vidd' io va - - -
- vi - net - to vidd' io vidd' io va - go pa-


- sto - re man-dar tai vo - ci fuo-
go pa - sto - re man - dar tai vo - ci
go pa - sto - re man - dar tai vo - ci fuo - -
sto - re man-dar tai vo - ci


- - - re sa - tia-ti
fuo - - re sa - tia - ti sa - tia-
- re sa - tia - ti sa - tia - ti sa - tia -
fuo - - re sa - tia - ti sa - tia-ti o

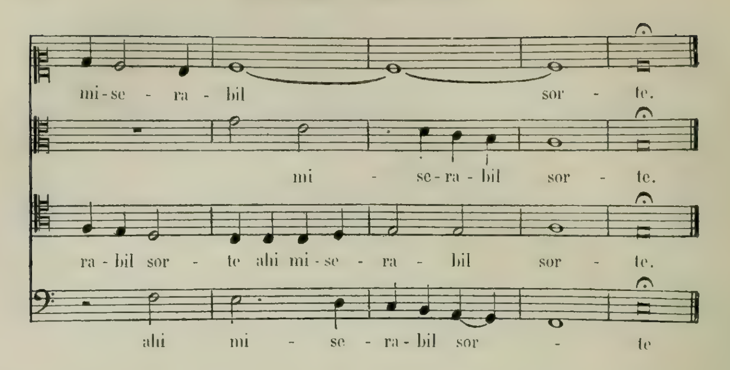

sa - - tia - ti o cru - da De - -
ti o cru - da De - - a
ti o cru - da De - a
cru - da De - a


a del - la mia a - cer - ba e re - - -
del - la mia a - cer - ba e re - - - a ma
del - la mia a - cer - ba e re - - - -
del - la mia a - cer - ba e re


- a ma dir non puo - te mor - - te
dir non puo - te mor - - - te
- a ma dir non puo - te mor - te Ch'il
- a ma dir non puo - te mor - te


Ch'il duol l'an - ci - se ahi
Ch'il duol l'an - ci - se ahi mi - se - ra - bil sor -
duol l'anci - - se ahi mi - se - ra - bil sor -
Ch'il duol l'an - ci - se ahi mi - se - ra - bil sor -


mi - se - ra - bil sor - te ahi mi - se - ra - bil
te Ch'il duol m'an - ci - - se
te Ch'il duol m'an - ci - - se mi - se -
te Ch'il duol m'an - ci - se



1528-1598. — Claudin le Jeune, né à Valenciennes, était un musicien attaché à la cour de Henri III et de Henri IV. Pendant le siège de Paris, il courut les plus grands dangers, et les soldats ligueurs l'arrêtèrent au moment où il fuyait, emportant ses manuscrits, qu'on voulait brûler comme entachés d'hérésie. Zélé huguenot, il se retira en Hollande, où il mourut. Sa réputation était telle, qu'on s'exprimait ainsi à son sujet :

> Qui son esprit ne satisfait
> En tes chants si pleins de merveilles,
> S'il n'est un âne tout à fait,
> Il en a du moins les oreilles.

Les ouvrages de Claudin qui nous restent ne justifient guère de pareils éloges.

1533-1604. — Merulo (Claude), célèbre organiste à Venise et à Parme, et auteur de madrigaux, de *ricercari* pour l'orgue, construisit lui-même un orgue de quatre jeux et de quatre octaves, alimenté par deux soufflets. Cet instrument existe encore dans la tribune de l'oratoire de Saint-Claude. Le duc de Parme, Rinuccio Farnèse, appréciant le mérite de cet artiste, lui fit des avantages considérables.

Il y a lieu de s'étonner qu'au seizième siècle un organiste ait pu concilier à ses ouvrages une admiration aussi incontestable, en n'ayant à sa disposition qu'un instrument de quatre jeux, une flûte de huit pieds, une de quatre, une doublette et un flageolet, tandis que nos virtuoses organistes, dont la situation n'est rien moins que brillante, se font entendre sur de gigantesques instruments qui comptent cinquante, quatre-vingts et

jusqu'à cent jeux, produisant d'innombrables combinaisons. Ne pourrait-on pas conclure que la vivacité et la sensibilité des impressions musicales en général ne sont nullement en raison directe de la sonorité et de la complication des timbres, et qu'à cette époque le jugement de l'oreille et l'intelligence des œuvres d'art s'exerçaient avec plus de pénétration et de subtilité que de nos jours.

15..-1574. — Je citerai en passant Perego, maître de chant à Milan, parce qu'il est l'auteur d'une méthode pour le chant ambrosien.

1538-1572. — Roussel, musicien français, appelé Rosselli en Italie, où il séjourna longtemps comme maître des enfants de chœur de la chapelle Pontificale, est l'auteur de madrigaux et de chansons à quatre et à six parties. Celles qu'on trouve dans le recueil publié par Gardane à Venise, en 1557, sont estimables.

1538-1623. — William Bird, membre de la chapelle royale d'Élisabeth, a reçu, en Angleterre, le surnom glorieux de *Père de la musique*.

1540-1607. — Nanini, élève de Goudimel, chapelain-chantre de la chapelle Pontificale, fut l'un des plus savants musiciens, après Palestrina. Ses motets se chantent encore à Rome. Il est l'auteur de cent cinquante-sept contrepoints et canons à deux, trois, quatre, cinq, six, sept parties, véritables tours de force.

1540-1608. — Vittoria est né à Avila, en Espagne. Il fut l'élève d'Escobedo et de Moralès. Nommé maître de chapelle à Rome, et depuis chapelain du roi à Madrid, il a laissé des compositions d'un grand caractère, parmi lesquelles il faut citer les chœurs de la Passion qu'on chante à Rome depuis trois siècles.

Il y avait alors beaucoup d'émulation parmi les musiciens, qui se posaient les uns aux autres des canons à résoudre comme autant de problèmes.

On instituait des concours, surtout dans les Flandres. De la Hèle, compositeur belge, maître de chapelle de Philippe II, fut un des lauréats de ces tournois pacifiques. Il remporta le prix de la harpe d'argent pour un motet, et celui du luth d'argent pour une chanson. À Évreux, au concours du *puy* de musique de Sainte-Cécile, le maître de chapelle de M. de Villeroy, Le Peintre, auteur de chansons qui ne sont pas mal écrites, remporta le prix de la flûte d'argent.

1546-1600. — Jules Caccini, né à Rome, passa trente-sept ans à Florence, attaché à la cour des Médicis en qualité de chanteur. Aux noces du grand-duc François de Médicis avec Bianca Capello, il chanta le rôle de la Nuit avec accompagnement de violes dans un intermède composé par Strozzi.

On se lassait des madrigaux à quatre et à cinq voix, et le goût de la musique passionnelle envahissait de plus en plus les esprits. On invoquait, avec raison, la mélopée des Grecs; Vincent Galilée, père de l'astronome, et le poète Rinuccini étaient au nombre des protagonistes de la réforme. Ils pensaient qu'un chant à une voix seule, accompagné d'instruments, exprimerait mieux les nuances du sentiment et serait plus favorable à l'intelligence de la poésie. Sans invoquer les Grecs, ils pouvaient s'appuyer sur le véritable chant des liturgies, avant qu'il fût défiguré et remplacé par les jeux du contrepoint. La mélopée grecque était devenue le récitatif des préfaces, des leçons, des invocations et des bénédictions liturgiques. Le principe était le même. Toutefois l'art veut être libre dans ses manifestations ; la mélodie et la symphonie peuvent et doivent coexister et se compléter l'une par l'autre.

On comprend qu'à cette époque de la Renaissance, réveil des fictions mythologiques, il devenait intéressant d'exprimer par une déclamation ornée et mélodieuse tant de sentiments divers; tantôt, comme aux noces de Cosme Ier avec Éléonore de Tolède, en 1539, c'était Apollon chantant sur sa lyre l'éloge des époux, auquel les Muses répondaient par une *canzone* à neuf parties; tantôt c'était l'Aurore qui réveillait les bergers. Le luth, le théorbe, le clavecin accompagnaient ces chants.

On commença par composer des scènes à voix seule, des *Monodies* et des pastorales; c'était le combat d'Apollon avec le serpent (1599), *il Rapimento di Cefalo, in stile rappresentativo*, à l'occasion des noces de Marie de Médicis (1600), par Strozzi et le chanoine Luca Bati, maître de chapelle de la cour à Florence. Les marques du changement opéré dans les habitudes musicales à la fin du seizième siècle sont bien caractérisées dans la collection de madrigaux, de canzoni et de monodies intitulée *Nuove musiche*, de Giulio Caccini *detto Romano* (1602). C'était une famille d'artistes. Les deux femmes que ce compositeur épousa avaient été ses élèves, et ses filles eurent de la célébrité, surtout Françoise Caccini, qui écrivit la musique d'un ballet, *la Liberazione di Ruggiero dell' isola d'Alcina*, et des madrigaux à une et à deux voix.

1550-1600. — Emilio del Cavaliere, gentilhomme romain, fut préposé par le grand-duc Ferdinand de Médicis à la surintendance des arts à Florence. Il fut un des promoteurs de la séparation de la musique sacrée et de la musique mondaine et dramatique. Le style *osservato* des messes, madrigaux et chansons fut remplacé par le récitatif et par la mélodie libre; on employa des ornements, tels que le groupe et le trille : la basse continue devint d'un usage général, et les accompagnements cessèrent

de reproduire servilement la note chantée. Joignant la pratique à la théorie, Emilio del Cavaliere fit représenter, en 1590, la pièce musicale *il Satiro*, puis *la Disperazione de Filene*, *il Giuoco della Cieca*, et il composa *la Rappresentazione di anima e di corpo*, qui fut exécutée après sa mort. Emilio del Cavaliere a été plutôt un protecteur de la nouvelle école qu'un compositeur remarquable.

1550-1600. — Jean Bennet, musicien anglais sous le règne d'Élisabeth, est l'auteur de madrigaux à quatre voix, publiés en 1599.

1550-1600. — Asola, né à Vérone, grand admirateur de Palestrina, passe pour avoir le premier adopté l'usage d'écrire une basse continue pour l'accompagnement d'orgue.

1550-1599. — Luca Marenzio fut successivement attaché à la cour du roi de Pologne, au cardinal d'Este, au cardinal Aldobrandini et à la chapelle Pontificale. Tout en employant l'harmonie consonante, il fit usage des demi-tons chromatiques plus abondamment que d'autres musiciens. Les poésies de ses madrigaux lui ont inspiré des accents tendres et passionnés. Il a joui d'une célébrité grande dans la péninsule. On l'appelait *musico eccellentissimo*, *il dolce cigno*, *divino compositore*. Ses madrigaux le plus souvent cités de son temps sont les suivants : *O voi che sospirate*, *Ah, tu mel neghi! O fortuna volubile!*

1550-1610. — Jacques Peri se distingua dans la carrière dramatique nouvellement ouverte par Caccini, Emilio del Cavaliere et le poète Rinuccini. Sa pastorale *Dafne* fut représentée à Florence en 1594, et son *Orfeo ed Euridice*, à Florence également, pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, six ans après.

15..-16... — Ce fut la France qui donna à Ferrare les Milleville, les plus célèbres organistes de cette époque en Italie.

1551-1605. — Horace Vecchi, de Modène, archidiacre à Corregio, eut une existence agitée. Son caractère violent lui attira des aventures dans lesquelles il faillit perdre la vie; tantôt c'est un coup de stylet que ses vêtements amortissent, tantôt deux coups de couteau à la tête, dont il guérit et qui ne l'empêchèrent pas d'organiser des mascarades dont il composa la musique.

Favori de l'empereur Rodolphe, du prince Octave Farnèse, duc de Parme, de l'archiduc Ferdinand, il s'absentait si souvent de Modène, où il devait remplir les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il perdit cette place. Il en mourut de chagrin. Il laissa à ses héritiers une fortune assez considérable, une collection de tableaux et de portraits des musiciens célèbres, qu'il avait fait faire par les plus habiles artistes. En

somme, c'était un musicien plein d'esprit, d'ingéniosité et doué d'une grande facilité, mais un peu trop gai pour un archidiacre, comme le prouve sa comédie intitulée l'*Amfiparnasso*, représentée à Modène en 1594, dans laquelle apparaît le fameux Pantalon querellant son valet gourmand, Pirolin, qui s'emplit, dit-il, l'estomac avec des oiseaux qui chantaient naguère *piripipi, cucurucu;* et ce qui montre bien qu'à cette époque le sentiment dramatique était encore sacrifié aux plaisirs de l'oreille et à la forme madrigalesque, c'est un chœur à quatre voix qui chante ces mots comiques, passant d'une partie dans une autre. Le dialogue musical dramatique, qui existait en France au moyen âge, a disparu en Flandre et en Italie, noyé dans les flots du contrepoint; mais il vient de reparaître avec Caccini et Peri, pour ne plus subir d'éclipse. Ce n'est pas toutefois que la vraie comédie littéraire n'existât, car l'*Amfiparnasso* offre les personnages suivants : Pantalone, Pedrolino, son valet; Lelio, amoureux de Lisa; le docteur Gratiano, Lucio, amoureux d'Isabella; Cardon, capitaine espagnol; Zane, Bergamasque; Frulla, valet de Lucio; Francatrippa, valet de Pantalone; Hortensia, courtisane; Nisa, Isabella; un chœur de juifs travailleurs. Ce dernier morceau, écrit sur les mots *tik, tak, tok*, est d'un effet fort comique. On pourrait voir dans le chanoine Vecchi un précurseur d'Offenbach, si cet enfantillage n'était pas traité avec une science de contrepoint qui en fait une véritable œuvre d'art au lieu d'un joujou musical amusant, mais sans valeur. Les *canzonette* de ce maître sont généralement à quatre voix. L'épitaphe qu'on grava sur le beau monument élevé en son honneur à Reggio, en 1607, et exécuté par le sculpteur Pacchioni, fait beaucoup plus d'allusions aux agréments de son esprit qu'à ses vertus. Quand on se rappelle son humeur querelleuse, on est porté à trouver de l'ironie dans ces mots : *Quiescens excitatricem expectat tubam.* On lui fait un mérite d'avoir adapté la musique à la comédie, et ici la louange est excessive : *Cum harmoniam primus comicæ facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.*

1552-1592. — Guidetti, auteur du *Directorium chori*, et continuateur de l'édition palestrinienne du chant romain, laborieux musicien, fut chantre-chapelain de Grégoire XIII.

1560-16... — Salomon Rossi, de Mantoue, compositeur israélite et rabbin, à l'imitation des chapelains-chantres, écrivit aussi des morceaux très profanes, des *canzonette*, des madrigaux, et notamment une pièce ayant pour titre : *Sonate, gagliarde, brandi e correnti*, pour deux violes, avec basse sur le clavecin. — M. Naumbourg a découvert cependant des morceaux de musique religieuse de cet auteur, qu'il m'a fait connaître.

1560-1618. — L'école romaine a éclipsé l'école flamande. Felice Anerio succéda à Palestrina comme compositeur de la chapelle Pontificale (1594). Il dut sa nomination à Clément VIII. Les progrès dans l'art de la notation furent rapides; le frère de Felice, Jean-François, introduisit l'usage des croches, doubles et triples dans ses madrigaux, motets, *canzonette* et dialogues. Anerio le Jeune fut maître de chapelle du roi de Pologne Sigismond III, et en 1600 devint maître de chapelle de Saint-Jean de Latran.

1560-1662. — Allegri, l'auteur du célèbre *Miserere*, était prêtre et de la famille du Corrège. Il fut toute sa vie chapelain-chantre de la chapelle Pontificale. L'œuvre de son génie a été admirée pendant deux siècles. Ses *concerti* à deux, trois et quatre voix, ses motets à cinq et à six voix, ses psaumes à huit voix, sont d'une facture plus simple et moins pédantesque que ceux de la plupart des musiciens de cette époque. Le *Miserere* surtout est d'une expression de tristesse profonde, qui exige de la part des artistes une exécution habile et des nuances que les chantres de la chapelle papale ont possédées presque exclusivement. C'est ce qui explique la mésaventure du maître de cette chapelle, lorsque l'empereur Léopold Ier obtint du pape une copie de cet ouvrage. Les chanteurs viennois n'en tirèrent aucun effet, et le bruit se répandit que la copie avait été altérée à dessein. Le maître des chapelains-chantres fut fort malmené et eut toutes les peines du monde à expliquer au saint-père que la transcription des notes ne suffisait pas pour bien interpréter ce morceau, et que des nuances dans les détails de l'exécution n'avaient pu être transmises. Il dut écrire sa défense et la faire remettre à l'empereur par son ambassadeur à Rome.

1561. — Je cite en passant Jean Maillard, musicien français, auteur de messes, motets et chansons.

1562-1603. — Les musiciens de la chapelle de Saint-Marc de Venise étaient nommés par les procurateurs, et plusieurs d'entre eux sont devenus célèbres : Willaert, Cyprien Rore, Zarlino, Donato, etc. Les ouvrages de ce dernier se distinguent par un tour élégant et un rythme assez vif. On comprend que le grave Zarlino, tant qu'il vécut, ait cherché à écarter Donato de la chapelle de Saint-Marc, lorsqu'on voit le caractère des *canzonette villanesche alla Napolitana*, à quatre voix; celui de la *canzona della Gallina*, si différent du style austère des anciens contrapuntistes. Mais l'essor était donné. Ce que l'on devait désirer, c'était l'affranchissement des formes hiératiques lorsqu'on avait à traiter les sujets profanes, et le bannissement des formes dramatiques et passionnelles lorsqu'il s'agissait

des sujets religieux. Malheureusement, le mélange a eu lieu et dure encore, au grand détriment de la puissance d'expression de l'art, laquelle n'existe dans sa force qu'à la condition d'être conforme à la nature du sujet. L'abus du style dramatique est tel qu'on peut se demander trop souvent : où est l'opéra, où est l'église ?

1571-1621. — Michel Prætorius, savant théoricien et historien de la musique, composa aussi des chants variés, *Chants de paix et de joie*, avec trompettes et basse continue pour l'orgue ; les *Muses de Sion*, chants spirituels à huit et à douze voix. Il abusait de son érudition pour donner à ses œuvres musicales les titres les plus bizarres : *Eulogodia Sionia; Bicinia et tricinia; Polyhymnia panegyrica et caduceatrix.* Ce pédant ne faisait même pas grâce de ses hellénismes aux chansons joyeuses allemandes, qu'il publiait sous le titre ambitieux de *Calliope*.

1580. — Beaulieu, musicien de la chambre de Henri III, chantait et jouait du luth. Ce fut lui qui composa avec Salmon la musique du *Ballet comique de la Royne*, dont je parlerai plus loin dans le chapitre réservé aux opéras.

1588-1604. — Thomas Morley, musicien de la chapelle d'Élisabeth, était l'élève de William Bird. On a de lui un bon ouvrage sur la musique pratique et les règles de la composition. Il est aussi l'auteur de madrigaux dansés à quatre et à cinq voix, appelés *ballets*, à l'imitation de ceux de Gastoldi.

1588-1654. — Jerôme Frescobaldi, élève de Milleville, né à Ferrare, fut un organiste d'un talent prodigieux. Nous parlons de vogue, de succès, d'enthousiasme, de virtuoses à la mode ; qu'est-ce que c'est que cela en comparaison de la renommée du fameux organiste de Saint-Pierre du Vatican, que trente mille personnes allaient entendre (1614) ; et certes la musique de Frescobaldi a des formes qui paraissent bien froides, bien sévères et même arides à nos amateurs d'effets de timbres et de grandes sonorités. Mais les véritables musiciens savourent encore les fugues tonales de Frescobaldi, ses *canzone*, ses *toccate* et ses *capricci*, où le génie se révèle plus que dans ses *Ricercari sopra diversi oblighi*, énigmes traitées avec ingéniosité, mais d'un effet peu agréable, pour ne pas dire désagréable.

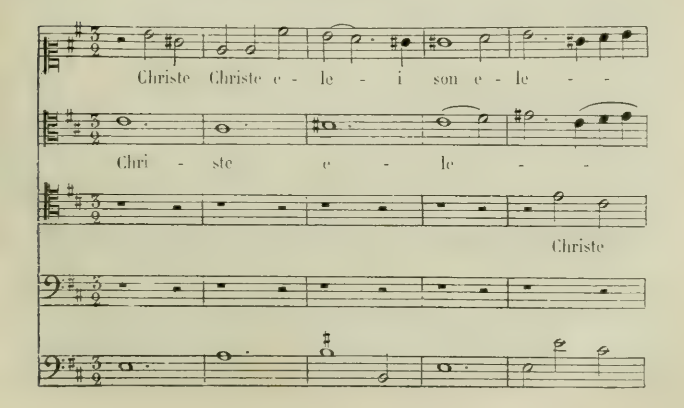
1602-1672. — Après Palestrina, le compositeur le plus remarquable, à mon avis, est Horace Benevoli. Il fut le contemporain du célèbre Monteverde, auquel on a attribué si longtemps, sur l'autorité de Fétis, l'invention de la dissonance naturelle et l'emploi sans préparation de la septième de dominante, lesquels procédés auraient amené l'épanouissement de l'art musical moderne.

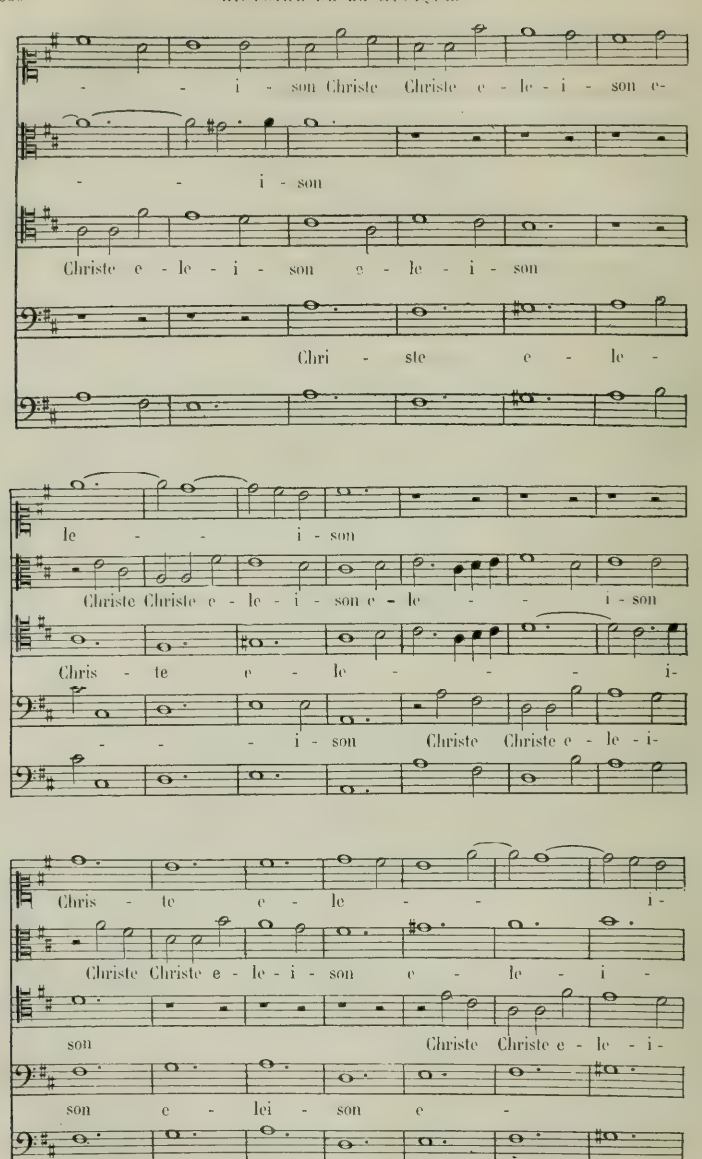
J'ai montré dans des exemples extraits çà et là, et qui auraient pu être nombreux, que ces effets harmoniques remontaient beaucoup plus haut qu'au commencement du dix-septième siècle. Ma démonstration pouvait être contestée en ce sens que mes exemples étaient trop isolés les uns des autres. Mais ici il n'y a plus d'objections à tenter. S'il fallait faire honneur à un maître du commencement du dix-septième siècle, de ce brisement de la coque de la consonance et de l'éclosion de la dissonance naturelle, n'est-ce pas plutôt à ce grand musicien Benevoli, si fécond, si mélodiste, si profondément harmoniste, qu'il faudrait l'attribuer plutôt qu'à Monteverde, qui est bien loin de l'égaler?

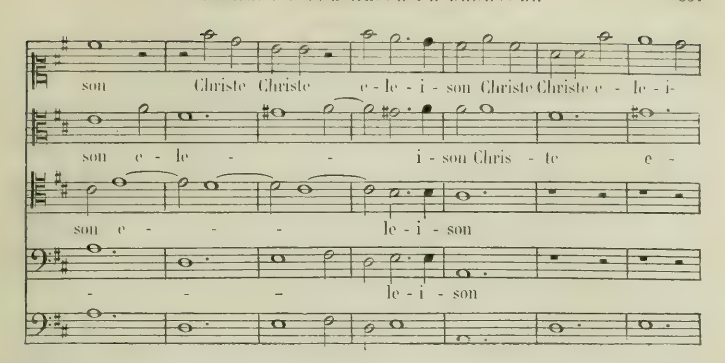
Benevoli, maître de chapelle du Vatican, a écrit des messes à quatre, cinq, six et huit chœurs simultanés. Imagine-t-on à notre époque un échafaudage aussi hardi? Il a composé des motets à trente voix, des messes pour douze soprani, une messe à vingt-quatre voix divisées en six chœurs; enfin il est l'auteur d'une messe à quarante-huit voix réelles divisées en douze chœurs. Cette composition, chef-d'œuvre de science et d'une habileté incomparable, a été exécutée dans l'église Santa-Maria de la Minerve le 4 août 1650. Le fragment qu'on va lire d'un de ses ouvrages peut donner une idée du style de Benevoli et de l'état de l'art harmonique en Italie dans la première moitié du dix-septième siècle.

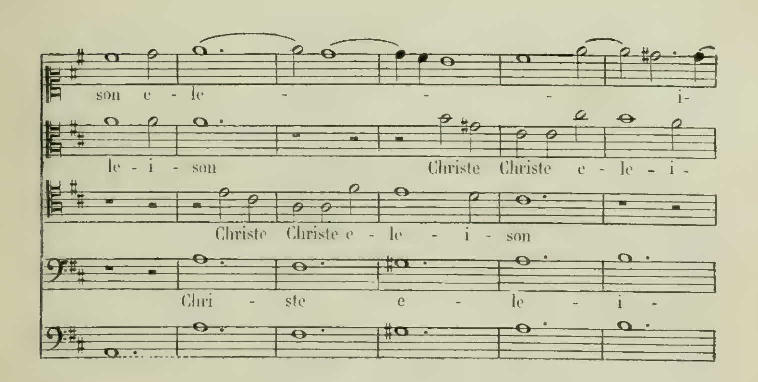
CHRISTE ELEISON

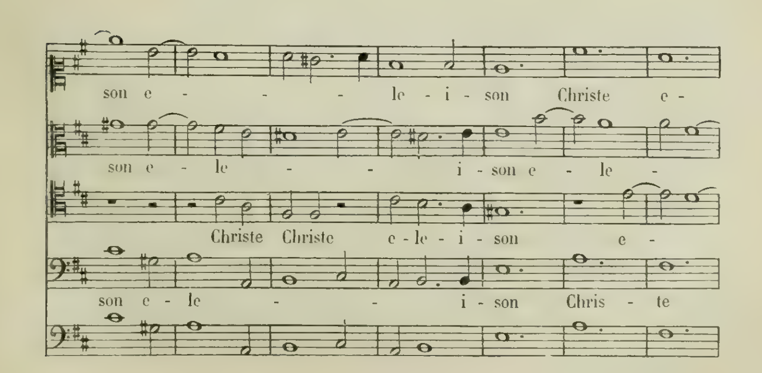
tiré de la messe d'HORACE BENEVOLI intitulée *In diluvio aquarum multarum* à seize voix, divisées en quatre chœurs.

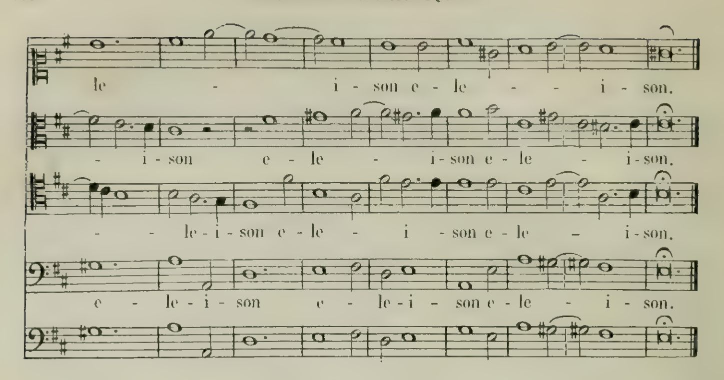



i - son Christe Christe e - le - i - son e-
i - son
Christe e - le - i - son e - le - i - son
Chri - ste e - le -
le - - i - son
Christe Christe e - le - i - son e - le - - i - son
Chris - te e - le - - - i-
- - - i - son Christe Christe e - le - i-
Chris - te e - le - - i-
Christe Christe e - le - i - son e - le - i -
son Christe Christe e - le - i-
son e - lei - son e -


son Christe Christe e - le - i - son Christe Christe e - le - i-
son e - le - - i - son Chris - te e -
son e - - - le - i - son
- - - le - i - son


son e - le - - - i-
le - i - son Christe Christe e - le - i -
Christe Christe e - le - i - son
Chri - ste e - le - i -


son e - - - le - i - son Christe e -
son e - le - - i - son e - le -
Christe Christe e - le - i - son e -
son e - le - - i - son Chris - te



L'art harmonique est définitivement constitué dans ses principes virtuels, et les musiciens peuvent donner un plus libre essor à leur génie propre dans la musique sacrée, dans la musique dramatique et dans la symphonie.

La science de l'harmonie et de l'accompagnement n'est connue, à proprement parler, que par les compositeurs et par les organistes de profession, et on sait combien le nombre de ces derniers est restreint dans notre pays. Les musiciens exécutants, instrumentistes et chanteurs y sont presque tous étrangers, tant par suite de leur répugnance naturelle à se livrer à une étude dont l'application ne leur paraît pas immédiatement utile, qu'à cause de la faiblesse et de l'insuffisance générale de l'enseignement musical.

Que résulte-t-il de cet état de choses ? Il en résulte que l'exécution du chant religieux laisse presque partout beaucoup à désirer et qu'elle est d'une infériorité déplorable si on la compare à celle de la musique profane.

Les orgues se sont multipliées dans les églises en raison même de la décadence du chant religieux. On a pensé que les défectuosités des voix, que l'impéritie des chantres seraient dissimulées et couvertes par les accords de l'orgue; d'autres personnes, moins faciles à contenter, ont cru que l'organiste dirigerait le chant, maintiendrait dans le ton les chantres et les enfants de chœur peu expérimentés. Ces dernières sont dans le vrai, et, dans l'état actuel des choses, c'est-à-dire en présence de l'ignorance devenue presque universelle du plain-chant, ignorance si regrettable et absolument inexcusable, puisque l'office divin est chanté chaque dimanche dans plus de quatre-vingt mille églises en France, la meilleure influence pour

remédier au mal est celle que peut exercer un bon organiste. Or, si les orgues sont nombreuses, les organistes sont fort rares. Les artistes de talent ou de savoir se rendent dans les grandes villes. Ils touchent les orgues des cathédrales et des principales églises. Ils ont tous, je le suppose, fait les études spéciales propres à former un bon maître de chapelle ou un bon organiste. Dans les petites villes, la rareté des musiciens harmonistes connaissant les règles du plain-chant et de l'accompagnement se fait déjà sentir. C'est au maître de musique de la ville, à la maîtresse de piano que ces fonctions sont confiées. Ces artistes se contentent d'ordinaire de jouer des morceaux plus ou moins religieux, et, lorsqu'il s'agit d'accompagner le chant des choristes, ou bien ils s'en abstiennent, ou bien ils le font sans aucun principe de cette harmonie particulière au plain-chant qui ne saurait être devinée, même par ceux qui sont doués d'une bonne organisation musicale et d'un goût naturel, parce que, s'il est possible, à certains égards, que ces qualités natives tiennent lieu des études classiques et méthodiques dans l'exercice de la musique moderne, elles sont complètement insuffisantes lorsqu'il s'agit d'accompagner les modes grégoriens, de leur approprier les combinaisons d'une harmonie postérieure de plusieurs siècles à la mélodie de ces formules hébraïques, grecques ou latines. Il faut tenir compte de trop de choses pour y réussir facilement : éviter les accords durs et repoussants; se garder toutefois d'affaiblir le caractère du plain-chant ; il faut conserver l'accord essentiel de la constitution tonale de chaque morceau, appliquer avec discernement certains effets consacrés par une tradition ancienne, respectable et suffisamment motivée. Tout cela ne s'improvise pas.

Si nous passons des petites villes aux églises de campagne, c'est alors que nous assistons à des scènes lamentables pour le goût, l'oreille et la décence qui convient à l'office divin. Comme la connaissance de la musique élémentaire manque presque toujours totalement, ce qu'on peut désirer de moins malheureux, c'est que l'organiste accompagne le chant d'un seul doigt, à l'unisson.

Remédier à un tel état de choses est au-dessus des efforts d'un seul homme et même de plusieurs. L'amélioration du chant religieux et du rôle des organistes à laquelle nous avons travaillé avec de zélés coopérateurs pendant de longues années n'a pas pénétré dans les campagnes. Elle a été considérable à Paris, dans la plupart des cathédrales du nord de la France. Presque nulle dans les petites villes, elle a rencontré dans les campagnes des obstacles qui paraissent insurmontables.

Le divin Créateur des astres, *Creator alme siderum*, a réglé l'harmonie

incomparable de leurs mouvements, la sublime ordonnance de cette espèce de hiérarchie céleste. Et cependant, que sont les astres par rapport aux mouvements du cœur humain? Les astres s'éteindront un jour; ils tomberont du ciel, tandis que l'âme du plus humble habitant de la terre sera immortelle. En présence de ce modèle admirable d'ordre, de convenance, de combinaisons, d'harmonie, nous resterions indifférents sur le rôle que peut jouer dans les ressorts de l'âme et du sentiment la musique sacrée appelée à célébrer les ouvrages de Dieu et à exprimer la prière publique! L'Église ne l'a pas jugé ainsi, et l'admirable ensemble de ses chants liturgiques atteste l'intérêt qu'elle attache au bon usage de la musique sacrée Elle atteste qu'il existe un art hiératique, que cet art a des règles, des convenances qui lui sont propres. Il suit de là que si l'on s'en écarte, le but n'est pas atteint. Il ne faut pas toutefois introduire le scrupule d'un archaïsme étroit et ombrageux, ni momifier cet art au point de le ramener à des formes d'exécution supposées primitives, sans tenir compte des progrès dans les détails, résultat de la culture de l'intelligence humaine, de la tradition, des perfectionnements introduits dans les instruments, dans les manifestations diverses de l'art. Ce serait méconnaître l'œuvre même de la création, la virtualité que Dieu a donnée à nos facultés. Loin de nous cette doctrine qui consisterait à répudier tout accompagnement, à proscrire même le moindre faux-bourdon, sous le prétexte spécieux et puéril qu'ils ne sont pas contemporains de la mélodie elle-même. Le faux-bourdon, l'harmonie sont le revêtement du chant principal, comme un ornement discret et simple qui pare la forme sans l'altérer, et c'est en cela qu'il faut observer la plus grande modération, qu'il convient de s'inspirer du chant, de le faire valoir, de le rendre plus expressif, plus pénétrant, au moyen des ressources que la science harmonique a mises à notre disposition.

Cette question de l'accompagnement du plain-chant a subi l'influence des ténèbres accumulées comme à plaisir dans ces derniers temps sur la nature du chant grégorien, sur sa constitution tonale, sur son mode d'exécution. Les investigations de l'archéologie, l'interprétation des neumes, la révision des livres de chant d'après différents systèmes dont je n'examine point ici la valeur théorique, historique et pratique, portent sur des époques tellement antérieures à la formation de l'harmonie envisagée comme science de la simultanéité des sons, qu'on ne devait pas rendre celle-ci solidaire de celles-là. Les plain-chants de nos graduels et de nos antiphonaires n'ont pas été composés à l'origine pour recevoir une harmonie, pas plus celle de Palestrina que celles de Perne et de Choron;

MM. Danjou, Dietsch, Savart, Moncouteau, n'ont pas eu plus que moi la prétention de restituer l'harmonie du huitième siècle. M. de Coussemaker a écrit l'histoire de l'harmonie au moyen âge, ouvrage d'une haute érudition, sans annoncer nulle part que la diaphonie de Hucbald et le déchant de Jérôme de Moravie devaient être considérés comme des modèles d'accompagnement, plus parfaits que l'harmonie plaquée ou figurée des temps postérieurs.

On a vu poindre chacun des éléments dont se compose la science harmonique actuelle, et des faits musicaux jusque-là inaperçus se sont produits successivement dans cet ordre d'idées. Il s'en faut donc bien que cet art de l'accompagnement doive être considéré comme ayant atteint son plus haut point de perfectionnement à une époque où il était à peine deviné, ni plus tard, lorsque Palestrina sacrifiait à la forme harmonique le chant même et le texte avec lui.

La théorie de l'accompagnement unitonique, qui envahit un certain nombre de nos églises, est donc une hérésie musicale dont l'oreille et la raison finiront par triompher, mais qui fait en attendant, et de jour en jour, des ravages incessants, et cause le plus grand dommage au chant religieux qu'il défigure.

Plusieurs musiciens ont donné à ce système l'appui de leur crédit et de leur plume. L'ancien directeur de l'École de musique religieuse à Paris, M. Niedermeyer, excellent compositeur, mais protestant, par conséquent étranger aux usages catholiques, s'est laissé entraîner par cette théorie ; Joseph d'Ortigue lui a fait croire que chaque mélodie de plain-chant ne devait être accompagnée que par les notes appartenant à son échelle diatonique. Pour quelle raison?

Cet accompagnement unitonique est-il favorable au chant, agréable à l'oreille? aide-t-il à l'intelligence du texte? Loin d'accompagner la mélodie, il la brise, détruit ses périodes, ne prépare pas les finales, n'indique pas les repos ; au lieu de la soutenir, il l'abandonne et la trahit. Le chanteur expérimenté est gêné ; les modulations et les inflexions de sa voix ne correspondent presque jamais avec le jeu de l'organiste ; s'il est novice, il phrase mal, il ne connaît ni cadence, ni ponctuation ; que devient le texte, qu'un bon organiste et même tout bon accompagnateur ne doit pas négliger de suivre? Rien n'indique la phrase littéraire, ni même le mot dans cette succession d'accords semblables, dépourvus de ces affinités tonales qui distinguent les périodes et séparent les groupes des syllabes et des sons ; en un mot, c'est du bruit, et pas autre chose.

L'hérésie musicale que je signale ici a séduit des organistes par une

apparence d'archaïsme. Si on les presse un peu sur les conséquences de leur système, si on leur expose, par exemple, qu'il n'y a pas deux harmonies, pas plus que deux systèmes diatoniques; que les accords formés exclusivement des notes de l'échelle, loin d'accompagner la mélodie, la détruisent : ils se retranchent derrière le dernier rempart de la logique, et déclarent que, puisqu'il y a incompatibilité entre une harmonie régulière, satisfaisante et le plain-chant, il ne reste plus qu'à chanter celui-ci à l'unisson. Ainsi, ce que nos ancêtres des douzième et treizième siècles n'hésitaient pas à faire pour embellir leurs solennités, en rompre la monotonie avec les ressources dont ils pouvaient alors disposer, nos aristarques ne nous l'accordent pas, en ce moment où les instruments sont devenus plus parfaits, la science de l'harmonie plus épurée, le sens musical plus développé? Ils mettent toujours la tonalité moderne en jeu; c'est par l'effet d'une exagération assez orgueilleuse qu'on croit à la découverte de la tonalité moderne au même titre qu'à celle de l'électricité ou de la vapeur. Les uns l'attribuent à Monteverde, d'autres à Adam Gumpelzheimer, d'autres la font remonter à Vicentino, à Zarlino et à Willaert. Or de nombreux documents offrent des traces de la tonalité dite moderne dans l'emploi des tons simultanés pendant les trois siècles qui ont précédé l'époque de Monteverde.

L'accord de quinte diminuée, celui de septième de dominante suivi de sa résolution, se trouvent dans divers manuscrits, notamment dans celui de Gautier de Coincy et dans plusieurs fragments qu'on peut examiner dans l'*histoire de l'harmonie au moyen âge* de M. de Coussemaker. Si, laissant de côté les essais tentés autrefois pour accompagner les chants, nous nous bornons à étudier la tonalité dans la mélodie elle-même, nous remarquons que cette tonalité était une partie intégrante des modes du plain-chant et faisait partie primitivement des modes ecclésiastiques. En effet, qu'était-ce que le treizième mode, sinon notre gamme d'*ut* majeur? On l'a rapporté en partie au cinquième mode, sur l'échelle du *fa*, et les copistes ou traducteurs, négligeant d'indiquer le *si* bémol, qui fixait le demi-ton entre le troisième et le quatrième degré, ont modifié la transposition et écrit un *triton* ou quarte augmentée là où existait une quarte juste, le *diatessaron*, si fréquemment cité; et cette erreur de transposition a été le point de départ d'une foule de duretés dans le chant liturgique, comme aussi de préjugés dans la théorie. Le neuvième mode sur l'échelle de *la* offrait à la fois la tierce mineure et la sixte mineure absolument comme notre mode mineur. Lorsqu'on l'a supprimé et qu'on en a rapporté les chants au premier mode en *ré*, le *si* bémol aurait dû être toujours indiqué, et c'est ce qui n'a pas eu lieu. Je ne vais pas, certes, jusqu'à établir une connexité complète

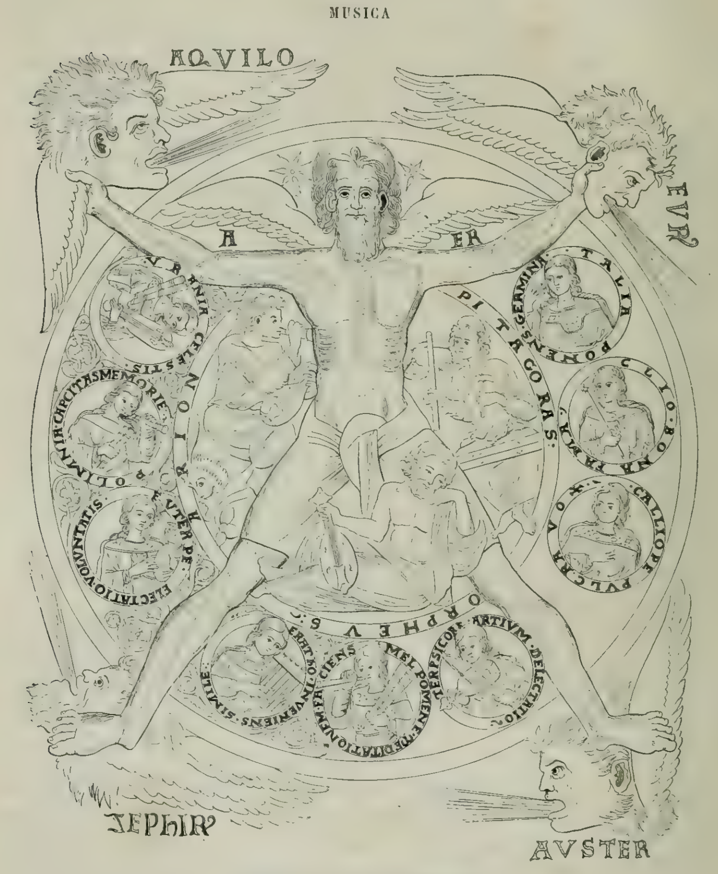
entre quelques-uns des modes du plain-chant et les deux tonalités modernes majeure et mineure, mais je crois que les différences résultant de la mise en œuvre des diverses échelles diatoniques ne doivent pas aboutir à cette conclusion fatale et presque barbare de la séparation radicale des deux systèmes et de l'exécution du chant à l'unisson. Peut-on s'arrêter à imaginer que dans nos cathédrales et nos églises, les jours de grande solennité, les voix de basses, de ténors, d'enfants, ne fassent entendre qu'un chant à l'unisson, ou à l'octave, accompagné d'une seule note jouée avec un doigt par l'organiste auquel on joindrait sans doute une contrebasse et un serpent? Admettre cette hypothèse, c'est prouver par l'absurde combien il est nécessaire de faire concourir avec prudence, mais avec science et bon goût, les ressources de l'harmonie aux fêtes religieuses.

C'est une préoccupation digne des esprits élevés que de chercher à concilier l'interprétation actuelle avec le caractère primitif des œuvres d'art, surtout quand il s'agit de l'expression des choses religieuses, dont le fond est permanent et inaccessible aux caprices des hommes. Mais il faut savoir prendre son parti de certaines incompatibilités qui résultent de la concordance forcée d'éléments appartenant à des époques différentes. Or les mélodies du plain-chant existent depuis des siècles; elles appartiennent à des époques fort éloignées les unes des autres. Les unes ont une origine hébraïque, les autres proviennent des Grecs; celles-ci ont été composées du sixième au huitième siècle; celles-là ne remontent qu'aux douzième et treizième siècles. La liturgie romaine a admis même des chants plus récents : la messe de Dumont, écrite au dix-septième siècle, des proses, des hymnes, ainsi que des offices particuliers à certains diocèses.

Pendant un si long espace de temps, ce qui est demeuré, c'est la mélopée dans sa forme la plus simple, dans sa substance dégagée des influences passagères du temps. Au contraire, ce qui s'est perdu, évanoui, modifié ou transformé, c'est précisément la forme superficielle, les ornements, les caprices de la mode, le revêtement extérieur, comme le badigeon qui entoure l'édifice. Pendant que le chant se perpétuait par la tradition à travers les âges, l'étude de la science de l'harmonie se développait, et, à chacune de ces étapes, elle s'exerçait sur le chant religieux avec plus ou moins de bonheur. L'usage d'accompagner le plain-chant est donc assez ancien pour qu'on ne puisse y renoncer. Or il ne saurait être accompagné que par des accords qui le fassent valoir et qui l'embellissent ; sans cela, à quoi bon? Pour y réussir, il n'y a pas d'autre harmonie que l'harmonie tonale. Le plain-chant s'y prête presque constamment, et si l'harmonie rencontre, dans l'application des obstacles, des incompatibilités provenant

de la haute antiquité du thème et de sa conception primitive, il y a des formules particulières pour ces passages difficiles et des transactions nécessaires. Ces formules sont connues, et elles sont d'un si bel effet

MUSICA



Fac-similé d'un dessin du treizième siècle.

qu'elles ont passé de la musique d'église dans la musique profane; la transition du mode mineur au mode majeur, par exemple, sur le dernier accord d'un morceau, n'a pas d'autre origine que l'harmonie employée sur

les finales des troisième et quatrième tons. C'est ce qu'on appelait au siècle dernier la *tierce picarde*.

La figure qu'il a plu à un artiste du treizième siècle de dessiner pour représenter la Musique offre sous son aspect original une composition assez logique. L'Air, en effet, enveloppe dans une sphère immense toutes les expressions de l'art musical. Les Muses, munies d'attributs divers et de légendes, sont rangées autour d'un cercle occupé par trois grands



Apollon et les Muses. Tableau de Lucas Penni, frère du *Fattore*. XVIe siècle, gravé à Rome, en 1779, par Georges Ghisi.)

musiciens de l'antiquité : Pythagore, le savant philosophe théoricien, tenant une balance, un marteau et dans l'activité de ses expériences; Orphée, méditant ses hymnes; Arion, le citharède lesbien, sur le dauphin qui, charmé par ses chants, va le porter jusqu'au cap Ténare. Mais si le symbolisme est ingénieux, l'instrumentation est assez pauvre, car on n'y remarque que quatre violes et une lyre. Des instruments à vent auraient dû être placés sous l'influence de cette personnification de l'Air.

Une gravure d'un tableau du seizième siècle, reproduite ici, représente aussi la Musique; mais le sens est moins profond et la désinvolture des

Muses indique suffisamment l'école de Fontainebleau. Sous cet aspect mythologique, elle offre néanmoins de l'intérêt par la comparaison des deux interprétations du sujet à trois siècles de distance, et aussi à cause de l'ensemble des instruments joués par Apollon et les neuf Muses. On y voit le violon, la viole, la basse de viole, le luth, l'orgue, la trompette, les cymbales, le triangle à anneaux et le tambour de basque à rondelles.

L'origine mythologique de la musique se retrouve encore exprimée dans une foule d'allégories dont on voit ici deux spécimens. Ces gravures ont



Invention allégorique de la musique. (D'après les peintures trouvées près de Rome, dans le tombeau de Nason.)

été faites d'après des fresques découvertes près de Rome dans le tombeau de Nason.

Au seizième siècle, la musique instrumentale gagna du terrain. Le clavier de l'orgue fut appliqué au clavecin, les vielles et les rebecs devinrent des violes; le luth, le théorbe accompagnèrent les voix; les hautbois, les trompettes, les flûtes furent perfectionnés.

La fin du seizième siècle est marquée par l'alliance de la musique avec une action dramatique, alliance qui produisit l'*opéra*.

L'art musical devint alors surtout un art d'expression : l'élément littéraire d'une part, l'accent passionnel de l'autre, donnèrent à la musique un caractère nouveau qui plut par sa variété, puisqu'on l'associait à toutes les péripéties, à tous les battements du cœur humain, à toutes les formes de

la pensée; admirable emploi de l'art lorsqu'on le comprend bien; sorte de littérature harmonieuse, de poésie mélodieuse, d'évocation historique, d'agrandissement du domaine de l'imagination, puisque la musique dramatique fait parler aux hommes une langue autre que celle dont ils se servent pour l'usage de la vie, art descriptif et imitatif, pourvu qu'il reste dans la sphère idéale.

C'est dans le temple seulement que la musique est restée elle-même,



Allégorie représentant les trois genres d'instruments : à cordes, à vent et à percussion; la cithare, la double flûte et le tambour de basque. (Même provenance.)

conforme à son origine divine, impassible, inaccessible aux passions éphémères, appropriée à tous les hommes, riches et pauvres, instruits ou ignorants, par son caractère simple et profond, traditionnel et presque immuable. Cet accent a été celui des générations qui dorment dans le cimetière qui entoure l'église, il sera celui de leur postérité.

Associée à un ordre d'idées permanent, la musique religieuse demeure aussi dans ses formes générales, qui sont ou doivent être autres que celles de la musique dramatique, de la musique de chambre et même de la symphonie. Elle domine tous ces genres autant que l'idée céleste domine l'humanité et la nature entière.

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DU NORD DE L'EUROPE

Dès les premières lueurs de notre histoire, on remarque combien le caractère des chants gaulois différait de celui des peuples gréco-latins. Tite-Live (*Hist.*, lib. V) parle de l'effroyable sonorité de leurs chants, et de leurs cris étranges qui terrifiaient les soldats romains. Les Gaulois avaient d'autres chants que ces cris de guerre. Leurs bardes, à la fois poètes et musiciens, composaient des hymnes religieux, célébraient la mémoire des héros et vouaient à l'opprobre les lâches et les coupables. Dans la *Pharsale*, le poète Lucain n'aurait pas parlé des bardes en si beaux termes, si leurs chants eussent été aussi barbares :

Vos quoque qui fortes animas, belloque peremptas
Laudibus in longum vates dimittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina, Bardi.

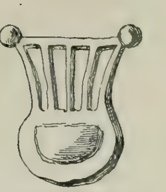
« Et vous qui, par vos louanges, perpétuez la mémoire des âmes fortes des guerriers tombés dans les combats, vous pourrez, ô Bardes, redire en sûreté vos chants nombreux. »

Si l'on en croit Diodore de Sicile et Grégoire de Tours, les Gaulois pratiquaient l'art de la musique plus de deux mille ans avant l'ère chrétienne, et Bardus, leur cinquième roi, aurait institué des écoles de musique dont les chefs se seraient appelés *bardi*, du nom de leur fondateur.

Les bardes s'accompagnaient sur la lyre. On a trouvé une représentation

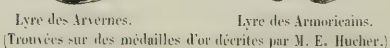
grossière de cet instrument sur des médailles d'or frappées au temps de César.

Les trompettes gauloises, appelées *karnou* ou *karnyx*, étaient d'une sonorité formidable. Polybe dit qu'elles étaient jouées par une bande nombreuse.





Lyre des Arvernes. Lyre des Armoricains.

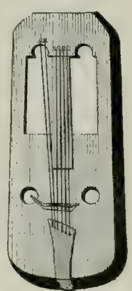


(Trouvées sur des médailles d'or décrites par M. E. Hucher.)

On se servait aussi dans la Gaule et l'Armorique d'un instrument à archet appelé *crouth-trithant*, remarquable par une ouverture dans la partie supérieure, où l'artiste passait la main pour appuyer les doigts sur les cordes. Le crowd du pays de Galles diffère du crout gaulois en ce que l'ouverture est dans la partie inférieure. Venance Fortunat fait mention de cet instrument « chrottu Britanna canat ». La harpe galloise le remplaça ; elle avait dix cordes. On trouve aussi vers le dixième siècle le *biniou* ou cornemuse et un grand hautbois, appelé plus tard *bombarde*.



Crouth à 3 cordes.
(Ms. de Saint-Martial de Limoges.)



Crouth breton à 6 cordes.

Attila, qu'on nous représente comme un barbare, avait à table et à sa droite un maître musicien qu'on appelait l'*enchesius*[1], et à la fin du repas deux hommes chantaient des vers pour célébrer les victoires du guerrier. En entendant ces chants, plusieurs pleuraient, d'autres entraient en fureur et demandaient à combattre. Voici deux strophes d'une de ces chansons qui sont encore connues en Hongrie :

« Rappelons la mémoire des temps reculés ; chantons l'émigration de la Scythie par les Hongrois nos ancêtres ; célébrons leur force et leur courage dans la guerre.

1. L'échanson, du grec ἐγχέω, verser à boire.

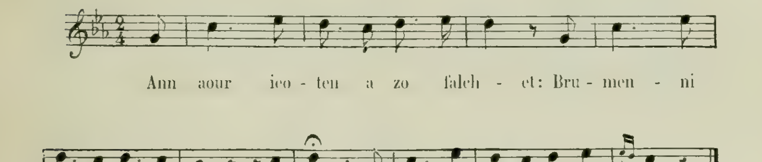
« Ils ont quitté l'âpre Scythie, pour jouir ici d'un climat plus doux ; et, marchant sous les auspices de Dieu même, ils ont choisi la Transylvanie pour leur séjour. »

Cette strophe a un intérêt historique, en ce sens que les invasions d'Attila y sont mises sous la protection divine. C'est une allusion au titre de « fléau de Dieu » qu'il s'attribuait.


Lyre du Nord (IX[e] siècle.)

Albert le Grand parle ainsi d'un barde armoricain nommé Hyvarnion : « Il était parfait musicien, composait des airs de danse et des chansons ; le roi, qui aimait la musique, l'attacha à sa maison et lui donna de forts appointements ». D'autres bardes armoricains furent célèbres au cinquième siècle, entre autres Sulio et Kian, surnommé Gwenc'hlan.

Le recueil des chants populaires de la Bretagne publié par M. de la Villemarqué contient des poèmes légendaires d'un grand intérêt. La mélodie en est fort simple, presque toujours dans le mode mineur. Le *Tribut de Neumesniou* est une pièce en distiques qui se chantait sur cette seule phrase :



L'air est sans doute d'une monotonie excessive, mais il faut tenir compte des émotions du récit, qui suffisent pour soutenir l'attention. Il en est aussi de même de certaines chansons arabes et de romances espagnoles, où le récitant semble ne vouloir être soutenu que par quelques intonations peu variées.

Au neuvième siècle, le roi des Bretons Neumesniou délivra sa patrie de la tyrannie des Francs : il lutta contre Charles le Chauve, lui enleva Nantes et Rennes et affranchit le territoire breton de sa domination (841). Cet

événement a inspiré le poème intitulé le *Tribut de Neumesniou* (*Noménoé*), dont M. Hersart de la Villemarqué a publié une traduction.

Nous n'avons que des conjectures sur l'état de la musique dans le pays de Galles jusqu'au onzième siècle. Tout ce qu'on trouve dans les manuscrits se rapportant à cet art est mêlé de fables. Il y est fait mention des trois chevaliers à langue dorée de la cour du roi Arthur, des trois bardes Merlin Ambrosius, Merlin Morvryn, Taliesin, des trois princes amoureux. Taliesin, qui vivait au quatrième siècle, prenait le titre de prince des bardes, des prophètes et des druides de l'Occident. Nous n'avons que des noms de bardes et de poètes et pas un seul chant authentique. Peu nous importe donc de savoir que l'un s'appelait Gildas, l'autre Aneurin, un autre Cellan Bencordd. Les noms de Fingal, de Fergus et d'Ossian, bardes fameux, sont restés associés à un genre de littérature. Ce qui peut intéresser le lecteur, à cause de la tradition qui est encore vivante dans la partie occidentale de l'Angleterre, c'est l'organisation séculaire des bardes. Une catégorie comprenait les poètes, les historiens, les érudits en science héraldique. Une autre classe était celle des bardes musiciens, joueurs de harpe portant le titre de docteurs en musique, les joueurs du crouth à six cordes, les chanteurs. Ces chanteurs gallois, comme les aèdes de l'ancienne Grèce, devaient être des hommes instruits, puisqu'on exigeait d'eux neuf années d'études. On ne se contentait pas de leur demander d'être habiles à jouer de la harpe et du crouth, d'exécuter des airs avec variations, des morceaux difficiles, de nuancer leur voix de manière à exprimer divers sentiments, de connaître les vingt-quatre espèces de rythme musical : ils devaient savoir en outre les vingt-quatre mètres poétiques ; composer des chants conformes à cette métrique, lire et écrire le welche, et rétablir au besoin le texte corrompu des anciens poèmes. Je doute que beaucoup de lauréats de nos Conservatoires puissent passer un examen français aussi compliqué que cet examen welche !



Harpe bretonne à 10 cordes (IXe siècle). (Ms. de Saint-Blaise.)

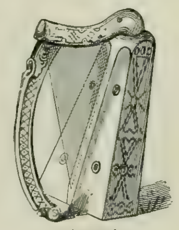
Jusqu'au règne d'Élisabeth, la corporation des bardes maintint la collation de ses grades dans des assemblées appelées Eisteddvod, qui avaient

lieu tous les trois ans. On était nommé successivement bachelier, maître ès arts, professeur.

Ces traditions se sont transformées en une sorte d'association appelée *Royal Cambrian Institution*, qui a donné à plusieurs reprises des concerts dans lesquels on a entendu des airs welches exécutés sur des harpes galloises, sans pédales, à trois rangs de cordes dont un rang donne les demi-tons.

Édouard Jones, barde du prince de Galles, a publié en 1794 et en 1802 un travail très étendu sur cette partie de l'histoire de la musique dans le pays de Galles.

Le plus ancien barde connu dans l'histoire de l'Irlande est Fergus, dont les poésies ont le même objet que celles des bardes bretons : l'excitation à la guerre et l'éloge des héros. Il vivait au quatrième siècle. Lorsque saint Patrick évangélisa au cinquième siècle l'Irlande, la véritable civilisation s'y introduisit etfit de tels progrès, qu'à l'époque de saint Colomban la musique et la poésie étaient aussi perfectionnées que dans les pays les plus favorisés. Au dixième siècle, le roi O'Brien Boirohen passait pour un habile musicien ; on montre encore au Muséum de Dublin la harpe dont il se servait et dont Jos. Walker a publié le dessin, que nous reproduisons ici. Cette harpe irlandaise a vingt-huit cordes, et la table d'harmonie, percée de quatre ouïes, est très large à sa base. Son nom est *clarseach*.



Clarseach.
Harpe irlandaise.

Jusqu'à la fin du quatorzième siècle, époque à laquelle Richard II soumit au joug de l'Angleterre les rois de l'Irlande, les bardes étaient honorés à ce point qu'ils étaient toujours admis à la table royale des quatre chefs des comtés, « mangeaient à leur escuelle, dit Froissard, et buvaient à leurs hanaps ». Cet usage fut modifié au grand déplaisir de tous. A partir du jour où le joug de l'oppression pesa sur ce pays, les chants devinrent mélancoliques et eurent principalement pour objets les regrets de la liberté perdue et les malheurs de la patrie. Les bardes irlandais continuèrent à jouir dans le peuple d'une sympathique considération jusqu'à la fin du siècle dernier. Chose singulière, beaucoup d'entre eux étaient aveugles, comme si la cécité leur avait fait adopter cette profession de préférence à toute autre, parce qu'elle leur permettait de rendre encore des services à leur patrie, en fortifiant les cœurs et en les entretenant dans les nobles espérances de la délivrance à venir. Dans un meeting qui eut lieu à Belfast en 1792, on constata que, sur dix bardes, six étaient aveugles.

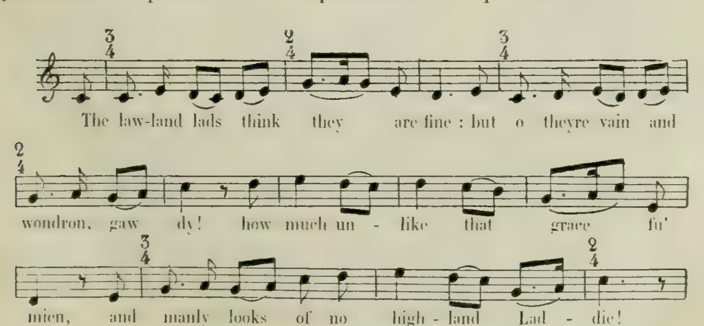
On a conservé les noms des bardes les plus habiles du siècle dernier qui ont joué de la harpe et chanté leurs poèmes jusque dans un âge avancé. Ce sont Cormac Common, Turlough O'Carolan et Denys Hempson, tous trois aveugles.

Quant à l'assertion singulière de Fétis qui a prétendu établir une connexité entre la gamme des Irlandais et celle des Hindous, en raison de la suppression de la troisième note et de la sixième, elle résulte d'une théorie chimérique que ce savant a puisée plutôt dans son imagination que dans les faits. Il s'est trop hâté de conclure du particulier au général. Si l'on remarque dans quelques mélodies irlandaises l'absence d'une ou de deux notes de l'échelle, si par exemple la quatrième note ne se fait pas entendre dans la mélodie sur laquelle Thomas Moore a écrit une de ses poétiques chansons, *The last Rose of summer*, c'est à l'inspiration du musicien qu'il faut attribuer ce fait fortuit, et non à un parti pris systématique. La plupart des mélodies irlandaises offrent les sept notes. N'avons-nous pas eu à la fin du siècle dernier des romances à trois et quatre notes. Jean-Jacques Rousseau, en écrivant la sienne, ne s'est guère préoccupé d'imiter une râginie ou un rektah : il a cherché la naïveté et la simplicité, et comme il y a mis de l'affectation, il n'a pas même trouvé cela.

Il y a bien peu de différences entre les anciennes habitudes musicales des Écossais et celles des Irlandais. La harpe dite *calédonienne* a la même forme que celle du roi O'Brien ; la cornemuse *bag-pipe* ressemble à la *pibau* des Welches, au *cuisleycuil* des Irlandais. Toutefois, à partir du quinzième siècle les progrès furent sensibles en ce pays, par suite des relations avec la France et surtout du goût prononcé du roi d'Écosse Jacques Ier pour la musique. Captif en Angleterre pendant dix-huit ans, il avait trouvé des consolations dans l'exercice de cet art. Il composa en dialecte écossais des chansons, des ballades, des lais, des airs de danse, et l'on est tenté de croire qu'il vit aussi dans la musique un moyen d'adoucir les mœurs de ses sujets, qui portaient encore de trop nombreuses traces de la férocité des Scots, des Pictes et des vieux Celtes devenus les Calédoniens. On ne saurait contester au roi Jacques des talents de poète et de musicien. Ils ont été affirmés par les historiens de l'Écosse : Walter Bower, Hector Bœthius, Buchanan, l'évêque Tanner, par les Italiens Alexandre Tassoni et Berardi. Le prince jouait avec habileté de la cornemuse, du psaltérion, de l'orgue, de la harpe, du luth, de la flûte, du tympanon. Ses œuvres poétiques ont été publiées à Édimbourg en 1783. Quoiqu'il ne soit pas fait mention des rebecs et des violes parmi les instruments joués par le roi Jacques, d'après le témoignage du chroniqueur du quinzième

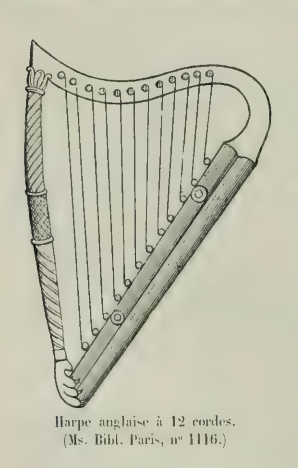
siècle Walter Bower, il est probable que c'est à lui qu'on en doit l'introduction en Écosse, puisque au siècle suivant on les voit employés en grand nombre dans une sérénade donnée à Marie Stuart, lors de son retour en Écosse après la mort de François II. Un témoin oculaire et auriculaire, Brantôme, raconte le fait en ces termes, avec son exagération habituelle : « Estant logée en bas en l'abbaye d'Islebourg, vindrent sous la fenestre cinq ou six cents marauts de la ville, lui donner aubade de meschants violons et petits rebecs, dont il n'y a faute en ce pays-là ; et se mirent à chanter psaumes, tant mal chantez et si mal accordez, que rien plus. Hé ! quelle musique et quel repos pour sa nuit ! »

Les gammes incomplètes supposées par Fétis sont aussi attribuées par lui aux Écossais, et il cite deux ou trois exemples de mélodies dans lesquelles il manque une ou deux notes ; mais il en cite une autre très ancienne dont la notation contredit absolument sa théorie, puisque toutes les notes de la gamme s'y rencontrent. Au sujet de ce chant je ferai remarquer qu'il arrive trop souvent que des auteurs reproduisent comme des documents originaux des airs notés par des voyageurs ou des compilateurs peu versés dans les connaissances musicales, qui écrivent tout de travers les mélodies qu'ils entendent, n'observent ni la mesure, ni les accents, ni les points d'arrêt. Il ne suffit pas de connaître le solfège pour noter avec exactitude des airs populaires dont le caractère diffère beaucoup de ce qu'on a l'habitude d'entendre, il faut être un peu compositeur. On ne saurait méconnaître chez Fétis la possession des facultés nécessaires pour saisir et exprimer tout ce qu'il a pu entendre, mais on peut lui reprocher d'avoir accepté avec trop de confiance et de crédulité des transcriptions inexactes ; on pourra constater la justesse de mon observation en comparant sa notation de la mélodie *The highland Laddie* avec celle que j'ai refaite, on peut le dire, « d'après nature » et que voici :





Autant cette mélodie offre peu d'intérêt dans la transcription reproduite par Fétis, autant elle conserve ici son originalité propre avec sa mesure binaire et ternaire selon l'inspiration générale du poète chanteur. Ces mesures fréquentes à cinq temps ne sont pas rares dans les mélodies écossaises bien comprises. Boïeldieu l'avait remarqué et, dans son opéra de la *Dame Blanche*, il a noté à cinq temps la fin de l'air charmant : *Viens, gentille dame*, sur les paroles : *Déjà la nuit, déjà la nuit plus sombre*. Boïeldieu a introduit plusieurs motifs écossais dans son opéra et il a indiqué ces emprunts expressément sur sa partition.


Harpe anglaise à 12 cordes.
(Ms. Bibl. Paris, n° 1116.)

Jusqu'au onzième siècle, époque de la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie, la musique fut pratiquée chez les Anglo-Saxons, comme chez les autres peuples du Nord, par les scaldes ou bardes, par des ménestrels ou gleemen, concurremment avec les clercs et religieux des monastères, très nombreux depuis l'apostolat de saint Augustin. La poésie et le chant furent encouragés par le roi Éthelbert, par saint Benoît le Saxon, par le savant illustre Bède, par Alfred le Grand ; ce prince, à la fois poète et musicien, se déguisa en scalde pour pénétrer dans le camp des Danois. Il les charma par ses chansons et son jeu sur la harpe, surprit leurs secrets, examina leurs positions, sortit de leurs retranchements sans être reconnu et remporta sur eux peu après une victoire complète.

Un des poètes musiciens les plus renommés de ces temps anciens fut Cœdmon, moine de l'abbaye de Sainte-Hilda, dont on a conservé des ouvrages.

Il est certain que la musique était assez cultivée chez les Anglo-Saxons, même avant la conquête, puisque nous voyons dans les manuscrits de ce temps le psaltérion, la rote, des petites harpes à onze et treize cordes, des violes appelées *fiddle*, des cithares,



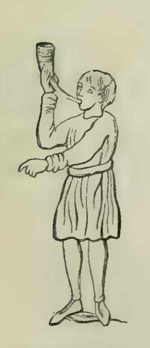
Harpe à 11 cordes. x[e] siècle. Anglo-Saxons.





Fiddle, violes. Anglo Saxons.

des cornets et trompettes; on y remarque aussi le *horn-bugle* des Welches, devenu un cornet de chasse en ivoire garni d'ornements d'argent,



Cornet anglo-saxon.



Trompes anglo saxonnes.



Trompette soutenue par une fourche. (Anglo-saxons.)

et quelquefois transformé en hanap ou vase à boire, des espèces de bassons ou trompes très longues, des tubes qu'on assujettissait sur une fourche, le *pib-gorn*, sorte de cor anglais, enfin les orgues pneumatiques

et hydrauliques. Une représentation tirée du psautier d'Edwin, qui date du dixième siècle, nous fait assister à la construction ou à l'essai d'un orgue. Les réservoirs cylindriques s'élèvent sous la pression de quatre



Cor welche. Pib-gorn, cor primitif anglais.

leviers pendant que le facteur et son aide placent les tuyaux sur le sommier. Je reviendrai plus loin sur ce document qui appartient au chapitre sur l'orgue.

Jusqu'aux Minnesinges des douzième et treizième siècles, l'histoire ne nous fournit pas de mélodies germaniques distinctes des chants religieux en usage dans les autres pays de l'Occident. Avant Charlemagne, rien de particulier à signaler que les traces visibles d'un matérialisme grossier dans les chansons populaires et d'une très singulière tolérance dans les monastères de femmes, où l'on chantait des chants d'amour, où on les copiait et on les communiquait librement.

En 789 un capitulaire défend aux religieuses de chanter ces amoureuses mélodies et de les transcrire. Saint Boniface obtient du pape Zacharie (741-752) une sanction pénale contre ceux qui chanteront des chansons impies et obscènes. Nos anciens rois, les évêques germains et francs encouragèrent les chansons héroïques, les louanges des belles actions, et en cela ils préparèrent ces chansons de gestes qui enflammaient les courages et burinaient dans les âmes le sentiment de l'honneur.

Jusqu'à l'époque des croisades, où l'élément latin devint prépondérant, les Franconiens, les Westphaliens, les Teutons, les Saxons, les Danois et les Suédois résistèrent à l'influence romaine et gallo-romaine. Ils conservèrent leurs langues respectives même dans l'exercice du culte lorsqu'ils furent convertis à la religion chrétienne; ils adoptèrent quelques formules, telles que *Kyrie eleison*, que le peuple chantait en toute occasion comme refrain après des cantiques en langue teutonique ou théotisque.

L'évêque et les clercs entonnaient-ils le *Te Deum* ou une autre prière, dans quelque circonstance importante, le peuple répondait *Kyrie eleison*.

On trouve encore à la fin de diverses prières en langue tudesque la traduction des deux mots grecs : « *Herr, erbame dich* ».

Cet attachement à la langue autochtone, cette résistance à l'influence extérieure est inhérente au caractère germain. Mais il ne faut pas croire cependant que les classes lettrées aient poussé le patriotisme aussi loin. Car, à partir du treizième siècle, il y a eu une civilisation germano-latine qui a produit des œuvres considérables et coopéré aux progrès des sciences comme à enrichir le domaine de l'imagination. L'érudition toutefois a été surtout l'objectif des intelligences en Allemagne.

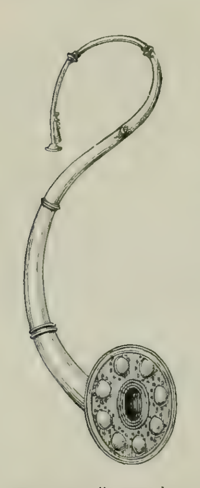
Si l'écriture runique, qui a de nombreuses analogies avec les neumes, nous offrait comme ceux-ci quelques éléments de traduction, nous pourrions juger si la musique des Scandinaves était en harmonie avec leur poésie. Les légendes de ces peuples du Nord ont été réunies dans leur grand poème national, l'*Edda*. Le Jupiter des Grecs, le Teutatès des Germains, c'est ici Odin. Thor, son fils, est le dieu de la force, l'Hercule des régions hyperboréennes; Baldur, deuxième fils d'Odin, en est l'Apollon. Tyr remplit l'office du dieu Mars; enfin la femme d'Odin, qui est aussi sa fille puisqu'il est le père des dieux, c'est Vénus sous le nom de Fréia. Toutes ces divinités habitent le Walhalla, l'Olympe de la Scandinavie.

On comprend qu'une mythologie aussi conforme à celles que le genre humain a inventées sous toutes les latitudes pour exprimer ses sentiments religieux, ses aspirations et ses terreurs, ses espérances et ses craintes, pour supernaturaliser les forces et les phénomènes de l'ordre physique, on comprend que cette mythologie a dû inspirer les poètes et les musiciens. Aussi les scaldes remplirent auprès des rois danois, norvégiens et suédois les mêmes fonctions qu'ailleurs les bardes et les ménestrels. Leurs récits légendaires et mythiques ont reçu le nom de *sagas*, et il s'en trouve dans le nombre de très dramatiques et de très touchants. Des auteurs ont publié les airs de quelques sagas. Je ne crois pas que ces morceaux aient été bien traduits. Mais il y a des mélodies plus modernes et pleines d'une grâce poétique délicieuse. M. Ambroise Thomas en a introduit quelques-unes dans son opéra d'*Hamlet*, que Mme Christine Nilsson a interprétées avec d'autant plus de style et de charme que c'étaient des airs de son pays. Les sagas étaient chantés par les scaldes avec accompagnement de harpes de petite dimension et assez légères. En 1639 et en 1734, des paysans danois du duché de Schleswig trouvèrent enfouis dans le sol de grands cornets en or massif et pur qui ont dû servir dans les cérémonies religieuses du culte d'Odin. Des érudits les examinèrent et virent sur leurs anneaux des figures fantastiques et des inscriptions runiques; plusieurs

tentèrent de les expliquer, mais leurs interprétations ne s'accordèrent pas.

Au nombre des découvertes faites au commencement du siècle dans des tourbières de l'île de Fionie figure celle de deux grands cors de guerre en bronze, instruments qu'on appelait *lüdr*. On voit ici la figure d'un de ces instruments, qui sont bien conservés. Ils ont une longueur d'un mètre soixante-dix centimètres, et leur pavillon est dirigé de manière à passer par-dessus l'épaule.

Le mot *rune* signifie « lettre, son » et même le signe d'une chose; mais comme il y avait beaucoup d'arbitraire dans le dessin du signe, il n'est pas facile de traduire les caractères runiques. Le résultat le plus satisfaisant a été obtenu par le P. Cahier, le savant archéologue, parce qu'ayant borné ses études aux almanachs, aux calendriers et aux signes des saisons, des travaux agricoles et des occupations rurales, il a pu comparer entre elles les entailles faites au couteau sur des planchettes de bois à l'usage des paysans danois et norvégiens, et arriver ainsi à reconstituer une langue qui n'est autre chose qu'une séméiographie primitive et toute de convention. J'incline donc à croire que les mélodies n'étaient pas notées et se transmettaient par tradition orale chez ces peuples du Nord.



Lüdr, cor scandinave en bronze.

Il n'en a pas été de même dans l'Europe centrale : les manuscrits renfermant des chants sont encore assez nombreux, mais l'écriture neumatique est un obstacle presque insurmontable à leur claire interprétation.

Dans son ouvrage sur la Finlande, Léouzon-Leduc a décrit les mœurs douces des habitants de ce pays de manière à faire ressortir leur caractère poétique. Je ne puis résister au désir de faire connaître au lecteur ce chant de berceuse des nourrices finlandaises :

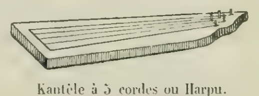
« Dors! dors, doux oiseau de la prairie; prends ton repos, rouge-gorge, prends ton repos; Dieu t'éveillera dans son bon temps; il t'a disposé un joli rameau pour t'y reposer; un rameau agréablement voûté avec des feuilles de bouleau. Le Sommeil est à la porte et dit : N'y a-t-il pas ici un petit enfant, un petit enfant endormi dans son berceau, un petit enfant emmailloté, un petit enfant reposant sous une couverture de laine? » On

conviendra que le sentiment de la nature a mieux inspiré les nourrices dans les *tupas* de la Finlande que ces femmes ou filles normandes affublées par nos Parisiennes de longs et larges rubans de soie et qui ne savent dire à leurs nourrissons que le stupide refrain : « Do do, l'enfant do, l'enfant dormira tantôt ».

En Finlande, dans cette contrée âpre et peu peuplée, la vie patriarcale développe les sentiments humains, élevés et affectueux : de là le goût de la poésie et de la musique.

C'est le pays des *runas* chantées par des bardes appelés *runoia*, poètes qui accompagnent leur chant de mouvements cadencés.

Les Finlandais ont des poèmes nationaux qui montrent combien la nature de leur esprit et de leurs sentiments les prédispose au culte de l'art musical. Leur épopée, qui date d'une époque bien antérieure au christianisme, le *Kalewala* (traduit par Léouzon-Leduc 1845, 2 vol.), est l'histoire du héros Wainœmonien, sorte d'Apollon hyperboréen, dieu de la musique, qui, par la puissance de son art, devient le maître de l'univers. Il serait possible que la légende d'Orphée fût parvenue des bords du Strymon au lac Ladoga.



Kantèle à 5 cordes ou Harpu.
Instrument de la Finlande.

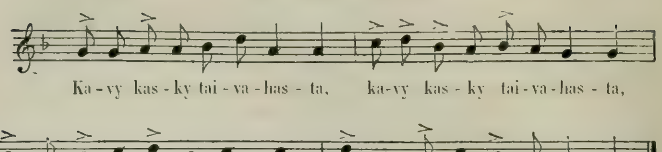
Les runoia accompagnent leurs chants improvisés avec un instrument appelé *kantèle* ou *harpu*, sorte de psaltérion à cinq cordes, formant la première quinte de la gamme mineure.

ACCORD DE LA KANTÈLE OU HARPU DES FINLANDAIS



Le rythme des runas a un caractère antique. De même que chez nous l'ïambique dimètre des Latins a passé dans nos hymnes d'Église et a laissé sa trace dans notre poésie lyrique française, dans les odes de J.-B. Rousseau et jusque dans la chanson et le couplet, de même une certaine forme métrique très ancienne est demeurée populaire chez les Finlandais. Fétis y a vu une mesure à cinq temps ; je crois que c'est une erreur. Il n'y a pas de rapport entre ce rythme et celui que Boïeldieu a emprunté à certaines mélodies écossaises. Voici ce chant runique :

CHANT RUNIQUE POPULAIRE DE LA FINLANDE

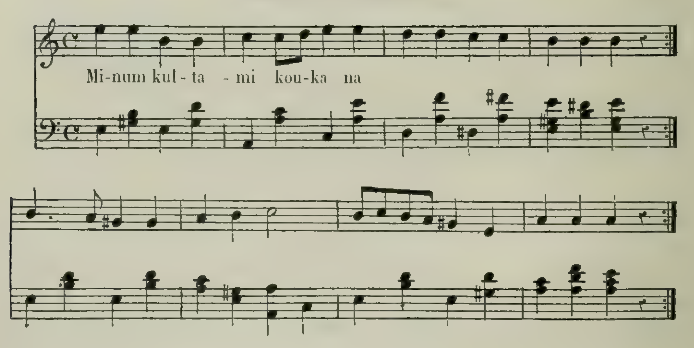


« Un commandement nous vint du ciel; dans tout le monde il est retenu. »

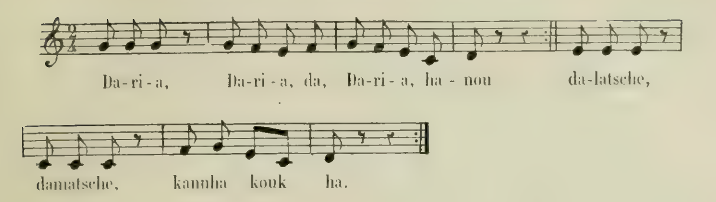
Si l'on tient compte de l'accent de la partie forte des temps, on verra ici quatre vers réguliers composés de trois ïambes et d'un spondée. Les conjectures que j'ai supposées au sujet de la transmission des légendes grecques sont ici confirmées. Les Finlandais ont dû conserver des traditions du cycle orphique. Le *caput marmoreum* et la *frigida lingua* du dieu des vers et de la musique, si dignement chanté par Virgile, sont pour quelque chose dans l'adoption de ces rythmes harmonieux.

Un chant de l'Ukraine a été répandu par les Bohémiens dans toute la Russie et jusqu'en Finlande, où on l'a adapté à une chanson d'amour :

CHANT DE L'UKRAINE



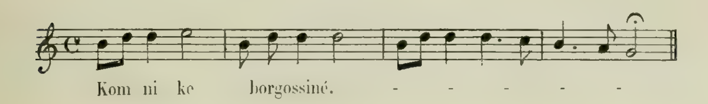
Les chants des peuples du Nord en Europe et en Asie appartiennent presque tous à la tonalité telle qu'elle a prévalu en Occident depuis trois siècles. Quoique le chant suivant du Kamtschatka ne finisse pas par la tonique, il ne s'en éloigne pas sensiblement :



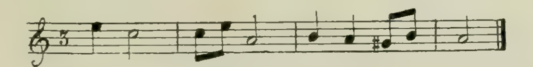
Ce qui signifie :

« Daria chante, Daria danse encore et toujours. »

Le chant suivant des Tartares sibériens est en mineur :



Cet air des Kamachins (Russie d'Europe) appartient aussi au mode mineur :



Il est constant que l'échelle diatonique se retrouve chez tous les peuples, mais que, loin du foyer de la civilisation qui se déplace sans doute, comme une planète, mais qui brille et éclaire là où il est, le défaut d'éducation, de culture et de science laisse les notions musicales à l'état rudimentaire. Faute de greffe, l'églantier reste églantier.

Il faut reconnaître que l'imagination des écrivains attribue souvent un caractère poétique au chant de ces peuplades lointaines plutôt d'après les sentiments qu'ils en éprouvent qu'en les jugeant en eux-mêmes, absolument comme Chateaubriand a donné à Chactas et à Atala des sentiments délicats, l'éloquence enthousiaste et touchante des âmes pures, des pensées élevées et généreuses. Il y a là une transition de l'objectif au subjectif qui doit faire apprécier les bienfaits de la culture intellectuelle et la valeur d'un ensemble de traditions, d'impressions littéraires et artistiques, riche héritage des ancêtres dont on ne saurait se montrer trop reconnaissant.

CHAPITRE X

CHANTS DE L'ÉPOQUE CARLOVINGIENNE. — ÉPOQUE ROMANE. — FABLIAUX. — CHANSONS. — XIII° ET XIV° SIÈCLES. — JONGLEURS, TROUBADOURS, TROUVÈRES, MÉNESTRELS. — MINNESINGERS ET MEISTERSÄNGERS.

Après l'effondrement de l'empire romain et pendant l'époque des invasions barbares, les arts subirent une éclipse, et ce fut Charlemagne qui les remit en lumière en les associant à ses vastes projets de rénovation, de civilisation chrétienne.

Il y eut sous Charlemagne une véritable renaissance des lettres et de la musique sacrée. En effet, il reste peu de traces de l'état de l'art musical sous les Mérovingiens. Selon le témoignage de Grégoire de Tours, il y eut à Reims, au baptême de Clovis, une musique qu'on trouva si admirable, que ce roi, concluant un traité de paix avec Théodoric, roi des Ostrogoths, y inséra un article qui l'obligeait à lui envoyer un bon joueur de cithare et une troupe de musiciens d'Italie.

La reine Ingoberge, femme de Caribert, avait recours aux charmes de la musique pour retenir dans son palais le roi, qui aimait passionnément la chasse.

Enfin ce fut après avoir entendu chanter Nanthilde dans l'abbaye de Romilly que Dagobert en fut épris et l'épousa.

Voici les chants qui paraissent avoir été les plus populaires pendant cette période.

1° Au septième siècle, le Chant de la victoire de Clotaire sur les Saxons, composé en langue teutonique et transcrit en latin : *De Chlotario est canere.*

Hildegaire, évêque de Meaux sous Charles le Chauve, dit que ce chant volait de bouche en bouche, que les femmes le chantaient en dansant et en battant des mains.

2° Au neuvième siècle, la Chanson en l'honneur de Louis le Germanique, vainqueur des Normands en 881 :

Einan Kuning, weiz ih,
Heizsit her Hluduig.

« Je connais un Roi, il se nomme Louis. »

3° Le Chant sur la bataille de Fontanet par Angelbert, à l'occasion de la lutte fratricide des fils de Louis le Débonnaire : « Aurora cum primo mane tetram noctem dividens. » Cette bataille terrible coûta la vie à quatre-vingt mille hommes.

4° Le *Planctus Karoli*, complainte sur la mort de Charlemagne, dont on a vu précédemment le texte et la musique.

5° Une sorte d'élégie pleine d'un charme mélancolique, composée par Godeschalk, moine de l'abbaye de Fulde, pendant son exil en Italie :

O ! quid jubes, pusiole ?
Quare mandas, filiole,
Carmen dulce me cantare ?

6° Au dixième siècle, le Chant en l'honneur d'Othon III :

Magnus Cæsar Otto,...

7° Une Chanson de table :

Jam dulcis amica, venito
Quam sicut cor meum diligo.

8° L'Ode à Phyllis d'Horace, notée en neumes, que j'ai donnée dans un chapitre précédent.

9° Au onzième siècle, la *Lamentation de Rachel*.

Il y avait des chansons guerrières sur les exploits de Renaud de Montauban, sur ceux de Roland, que les soldats chantaient en allant combattre. Guillaume de Normandie fit entonner la *Chanson de Roland* avant la bataille d'Hastings. Il faut entendre par là un fragment du poème connu sous ce nom

ou des strophes sur le même sujet. Elle était encore populaire au temps du roi Jean : car, l'entendant chanter par un soldat le jour de la bataille de Poitiers, il dit : « Il y a longtemps qu'il n'y a plus de Roland, » et le soldat répondit : « Il y a aussi longtemps qu'il n'y a plus de Charlemagne. »

Pendant la période romane, les chants populaires sur des paroles profanes ont été adaptés à des poésies latines dont le sujet était religieux. On a un cantique en l'honneur de la Vierge Marie sur l'air du *Lai d'Aaliz* (Alice) :

Cantus de Domina post cantum Aaliz,

des poésies rimées latines sur le *Lai d'Amour :*

Post modum libidinis,

sur le *Lai des Fleurs :*

Post modum florum.

Nous verrons dans la suite de cette histoire que cette fantaisie, assez rare aux dixième et onzième siècles, fut reprise et pratiquée jusqu'à la dernière inconvenance pendant les quinzième et seizième siècles, et qu'au commencement du dix-neuvième les cantiques des missions, devenus populaires sous le nom de *Cantiques de Saint-Sulpice*, furent adaptés à des airs tirés des comédies à ariettes et des opéras-comiques en vogue.

Par contre, on trouve aussi, à une époque reculée, des chansons profanes sur des mélodies liturgiques ; mais le cas est rare et on ne l'a revu depuis qu'aux époques révolutionnaires où l'intention de la parodie était manifeste. Si, aux quinzième et seizième siècles, on échafaudait un savant contrepoint sur des thèmes populaires comme celui de *l'Homme armé*, le texte latin remplaçait les paroles vulgaires.

Il est vraiment extraordinaire qu'on n'ait donné nulle part une notation passable d'un chant aussi historique que celui qu'entonnèrent les croisés partant pour la Terre Sainte au onzième siècle. Ce chant se trouve dans un manuscrit de Saint-Martial de Limoges, actuellement à la Bibliothèque nationale. La traduction qu'en a donnée Fétis est tout à fait défectueuse, faute d'avoir observé le rythme du vers. Il suffisait de s'en

inspirer pour retrouver le véritable sens de ce chant simple, populaire et entraînant :

CHANT DES CROISÉS



Abailard, célèbre par ses infortunes, est l'auteur de poésies remarquables. J'en ai recueilli et publié un certain nombre dans mon *Histoire de la Poésie chrétienne du quatrième au quinzième siècle*[1]. Il était musicien, et le manuscrit des chants composés par lui existe dans la bibliothèque du Vatican. Héloïse, dans une de ses lettres, parle de la suavité de sa poésie et de sa musique, qui lui avait mérité, dit-elle, les suffrages de tous : « Carmina et cantus tuum in ore omnium nomen incessanter tenebant. »

Abailard avait écrit à Héloïse : « L'amour m'ayant embrasé le cœur, si j'inventais encore quelques vers, ils ne parlaient plus de philosophie, ils ne respiraient que le langage de mon vainqueur. Plusieurs de mes petites pièces sont chantées dans nos villes, » etc. (Epist. I.)

Héloïse lui répondit : « Parmi les qualités qui brillaient en vous, deux surtout m'enflammèrent : les grâces de votre poésie et celles de votre chant; toute autre femme en aurait été également enchantée. Lorsque, pour vous délasser de vos exercices philosophiques, vous composiez en mesure simple ou en rime des poésies amoureuses, tout le monde voulait les chanter, à cause de la douceur de votre expression et de celle du chant. Les plus insensibles aux charmes de la mélodie ne pouvaient vous refuser leur admiration. Comme la plupart de vos vers chantaient nos amours, mon nom fut bientôt connu par le vôtre. Les sociétés particulières

1. Gaume. 2 vol. in-8. 1876.

et publiques ne retentissaient que du nom d'Héloïse; les femmes enviaient mon bonheur. Hélas! que sont devenus ces temps heureux! qu'ils sont changés! » (Epist. II.)

Les éditeurs des œuvres d'Abailard ont négligé le poète et l'artiste pour ne voir en lui, et bien à tort à mon avis, qu'un précurseur de ce qu'ils appellent *la libre pensée*. La plupart ont lu ses œuvres poétiques avec une telle légèreté que les fautes fourmillent dans leurs éditions. C'est ainsi qu'on lit dans celle publiée par M. Cousin le titre suivant : *Planctus Jacob super filios suos*. Ce qui est incompréhensible et même contraire au sens de la pièce. L'abréviation dans le manuscrit a été mal lue. Il ne s'agit pas des fils de Jacob, mais uniquement de son fils Benjamin, « filium suum ». Il n'est question que de lui dans cette pièce charmante et l'on y sent vibrer le cœur du père d'Astrolabe[1].

Les historiens d'une école qui s'est dite libérale, « contemptores temporis acti », ont habitué les esprits à considérer le moyen âge comme un temps d'ignorance et de barbarie, comme une époque triste et sombre, où l'on n'avait d'autres distractions que des fêtes religieuses et le chant des litanies, où l'oppression des grands et la servitude des petits étaient la règle, où les droits étaient méconnus, la justice absente ; en un mot, ces tyrans de la vérité ont tracé du moyen âge un tableau qui le rend odieux. En vain objecte-t-on que, depuis les Capitulaires de Charlemagne jusqu'aux Institutions de saint Louis, le peuple, les artisans, les bourgeois ont été protégés par des lois, des coutumes et qu'ils se sont souvent protégés eux-mêmes par la force ; en vain rappelle-t-on la vigilance que nos anciens rois apportaient à punir les seigneurs qui abusaient de leur puissance. Toute cette partie de l'histoire est demeurée dans l'ombre. Elle existe cependant, et depuis plus de cinquante ans des travaux persévérants puisés aux sources mêmes ont démontré que la vie humaine s'est écoulée pendant de longs siècles dans des conditions meilleures que celles qu'on expose avec tant de parti pris. D'ailleurs, à part les invasions, les guerres civiles et extérieures dont notre dix-neuvième siècle a offert le spectacle dans des proportions telles qu'il n'a rien à reprocher aux siècles passés, il y a eu un progrès incessant dans le sens de la vraie civilisation, des travaux intellectuels immenses, une production artistique prodigieuse par sa fécondité, dont nos bibliothèques, nos cathédrales et nos musées conservent encore, après six, sept et huit siècles, les témoignages irrécusables.

1. *Carmina e poetis christianis excerpta et permultas interpretationes adjecit F. C.* Ouvrage cité, pages 427 et suiv.

Les formes hiératiques ont dominé non seulement en France, mais dans tout l'Occident depuis le cinquième siècle jusqu'aux approches de la Renaissance; cela est incontestable, et je trouve que c'est être juste que de leur reconnaître une influence heureuse et protectrice, puisqu'on leur doit une organisation sociale bien supérieure à celle des peuples qui n'ont pas subi son action. Il suffit de tourner ses regards vers l'Asie, et l'extrême Orient, l'Inde, la Chine, les îles, et de les ramener vers l'Afrique du Maroc au Caire, de la Nigritie au pays des Hottentots.

Ce sont là les grandes lignes de l'observation judicieuse et impartiale de l'historien. Il y a des faits spéciaux d'une importance moindre et qui ont leur valeur pour l'objet qui nous occupe ici.

Dans tous les temps et sous toutes les latitudes l'homme vit avec ses croyances, ses sentiments, ses plaisirs, ses passions. Il donne cours aux mouvements de son âme, aux fantaisies de son esprit et aux exigences de ses sens.

Je n'ai pas à décrire ici les manifestations plastiques de ces choses, mais seulement leur existence en ce qui concerne la musique.

Comme dans l'antique Rome, le peuple a eu ses artistes, ses mimes et ses atellanes. C'étaient les jongleurs, les histrions, les ménétriers ou ménestrels, les danseurs, les joueurs de rote et de vièle, les trouvères et les troubadours.

On a conclu à tort, du profond silence de l'histoire à l'égard des chants populaires composés et chantés avant le douzième siècle, qu'une transformation s'était opérée dans les mœurs publiques à cet égard, et l'on s'est étonné de la profusion subite des chansons, lais, sirventes qui se sont répandus du nord au midi.

La raison en est simple. Il faut attribuer ce fait non à une disposition nouvelle des caractères, ce qui serait inadmissible, mais au progrès des lettres et de l'instruction. Dans les sociétés païennes, la littérature, la poésie n'étaient cultivées que par les hommes privilégiés, opulents, la plupart gens de cour et de loisir. Le christianisme, en encourageant la vie claustrale et en faisant prévaloir la spiritualité, a fait appel aux gens de toute classe et en a peuplé les monastères. On pensait, on composait des poèmes, on les écrivait; on notait les chants, assez mal, mais on les notait; ce qui n'avait presque jamais lieu, même à l'époque gallo-romaine, on en multipliait les copies. Les anciens chants qui avaient fini par s'effacer de la mémoire furent remplacés par d'autres, et ceux-ci nous sont parvenus parce qu'ils ont été écrits.

Les nouvelles recrues de l'intelligence et de l'art, appartenant à toutes

les classes, composèrent leurs chants dans leur langue, ceux-ci en latin, ceux-là en roman, d'autres dans le dialecte de leur province.

Tout cela est antérieur aux croisades. Il est donc inexact d'attribuer aux Sarrasins et au séjour des Occidentaux en Palestine la forme des chansons des troubadours et des minnesingers. Je ne conteste pas que çà et là quelque croisé n'ait rapporté dans son manoir des mélodies orientales à titre de curiosité. Mais ce sont là des faits isolés. L'art musical comme les autres arts, au moyen âge et en Occident, a été latin et est resté latin; bien plus, c'est surtout dans la Champagne, l'Ile-de-France, la Picardie qu'il s'est développé avec le plus de succès.

Lorsqu'on aura fait une part assez notable à l'influence sarrasine dans l'Aquitaine, à l'influence des Wisigoths dans la Provence et le Languedoc, on *restera* dans la vérité historique sur le terrain musical.

Sous le rapport littéraire, il faudrait un microscope d'une certaine puissance pour trouver des imitations de la poésie orientale dans les paroles des *sirventes*, des *plancts*, des *coblas* (couplets), des *cansons* (chansons), des *vers*, des *tensons*, des *jeux partis*, des *cansons redondas* (rondes) ; les similitudes se rapportent à la nature des sentiments qui sont les mêmes chez tous les peuples : c'est la louange ou le blâme (*sirventes*), c'est la complainte élégiaque (*planctus*), c'est la forme poétique rythmée pour le plaisir de l'oreille (le *versus*), c'est le dialogue animé et contradictoire (le *tenson*), c'est la comédie amusante, les *jeux partis*, c'est enfin l'air à danser (la *redonda*), où une sorte de refrain donne une nouvelle impulsion au rythme.

Quant à la musique, elle ne peut être appréciée à travers les âges qu'avec de sages réserves. La notation en est si imparfaite que, comparée avec le texte, elle doit être modifiée incessamment en ce sens qu'il faut être à la fois paléographe, archéologue, musicien de profession et même compositeur pour remettre sur ses pieds une chanson du douzième siècle. La tâche n'est pas impossible, j'ai essayé de le prouver, mais on accordera qu'elle est difficile.

Pour l'honneur de l'art, il importe de ne pas s'égarer dans l'acception des termes. Le mot *jongleur*, du mot provençal *juglar*, signifie *joueur* (joculator). De nos jours, le terme a des sens bien divers. On dit jouer du violon; on a dit que le jeu de Corelli était inimitable, que celui de Paganini était fantastique, que celui de Viotti était classique, etc. Il y a le joueur de whist, le joueur à la bourse, le joueur d'orgue de Barbarie.

Au moyen âge, la jonglerie était un terme générique qui s'appliquait aux poètes et aux musiciens les plus distingués, comme aussi aux montreurs de singes et aux acrobates.

Le nom de troubadours ne doit pas être regardé seulement comme s'appliquant à une catégorie de poètes et de musiciens de profession, mais à tous ceux qui cultivaient le *gai sçavoir*, fussent-ils duc d'Aquitaine, comme Guillaume de Poitiers, ou roi d'Angleterre comme Richard Cœur de Lion.

Des pensées délicates se trouvent dans les chants des ménestrels et des troubadours ; des personnages puissants et même historiques ont composé des poésies et des chansons.

Plusieurs ont joui d'une grande renommée et leurs noms méritent d'être conservés. Au douzième siècle, ce sont : Guillem IX, comte de Poitiers, Bernard de Ventadour, Rambaut III, comte d'Orange, Peire (Pierre) d'Auvergne, Armant de Cotignac, seulement poète, car il faisait noter les airs par un musicien, Pierre Rozier, le roi Richard Cœur de Lion, Robert Ier dauphin d'Auvergne, Pierre Ramon de Toulouse, Arnaut de Marueil, Quiraut de Borneil, qui emmenait dans ses voyages deux chanteurs, Pierre Vidal, Bertrand de Born, Folquet de Marseille, Pons de Capdueil, célèbre poète chanteur et violiniste, Rambaut de Vaqueiras ; au treizième siècle, Gaucelin Faidit, Uc de Saint-Cyr, Aimeric de Péquilain, Pierre Cardinal, Sordel, Guiraut Requier et Perdigon, poète et violiniste, Blagobres, qui jouait de tous les instruments en virtuose, de la vièle, de la rote, de la lyre, du psaltérion, de la harpe, de la geige, de la symphonie ; un versificateur ajoutait à l'énumération de ses talents cet éloge particulier :

Plain fu de débonnaireté.
Por ce qu'il est de si bon sens,
Disaient li gent à son tems,
Que il ert Dex des jogléors,
Et Dex de tos les chantéors.

Beaucoup d'aventuriers, de gens de mauvaise vie et de vagabonds s'introduisaient dans les villes à titre de jongleurs. Philippe Auguste voulait les bannir du royaume. Ce fut alors que les trouvères, chanteurs et joueurs d'instruments organisèrent la *ménestrandie*, corporation ayant à sa tête un chef élu portant le titre de *roi des ménestrels*, et dont les statuts furent enregistrés beaucoup plus tard. Étienne Boylesve, prévôt de Paris au treizième siècle, fait mention d'une ordonnance de saint Louis aussi sage qu'originale. Les jongleurs de toute classe et de tous métiers, surtout ceux qui n'en exerçaient pas d'avouables, accouraient à Paris, et y pénétraient au petit Châtelet, en acquittant le péage. Afin qu'on pût s'assurer de la véritable profession des jongleurs, saint Louis les exempta de ce droit d'entrée dans la ville, mais à la condition de fournir aux yeux d'un

commis préposé au péage la preuve de ce qu'ils savaient. Si le jongleur était un musicien, il devait chanter un air au péager; s'il avait un singe, il devait, pour ne pas payer l'impôt de quatre deniers sur cet animal, lui faire exécuter ses exercices séance tenante. D'où est venu le dicton : *Payer en monnaie de singe*.

Les chansons de gestes appartiennent à l'histoire de la littérature plutôt qu'à celle de la musique. Il est certain, toutefois, que des poèmes aussi remarquables que la *Chanson de Roland*, des romans aussi remplis d'épisodes héroïques que ceux de la *Table ronde*, ont dû inspirer des musiciens, comme les *Niebelungen* ont fourni des thèmes aux minnesingers (*chantres de l'amour*) et aux meistersängers (*maîtres chanteurs*).

Cependant, de même que la poésie homérique, les chansons de gestes, les contes, dits et fabliaux ont eu leurs rhapsodes.

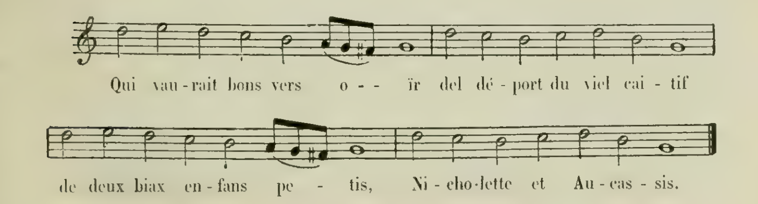
Le trouvère chantait sur une formule mélodique, répétée à chaque période, certaines parties de l'œuvre et récitait les autres.

C'est ainsi que la *Chanson d'Antioche :*

> Seigneur, soiés en pais, taisiés la noise ester
> Sé vous volés chançon gloriose escouter,

qui est un long poème de cinquante mille vers, était exécutée en France au retour de la première croisade. Les hauts faits de Godefroi de Bouillon et des chevaliers étaient célébrés dans ces vers, et l'on comprend l'intérêt qu'on y prenait.

Le fabliau d'Aucassin et Nicolette se chantait en partie sur cette formule :



Il en était de même de la déclamation lyrique des poèmes en Allemagne et dans les pays du Nord, des légendes du Saint-Graal, du chevalier Lohengrin, de Parsifal.

Le nombre des musiciens-poètes et des auteurs de chansons qui eurent du succès dans leur temps est considérable, et c'est le treizième siècle qui

en produisit le plus. Je ne puis en indiquer ici que les principaux. Au douzième siècle, Blondeau de Neele, autrement nommé Blondel, et le châtelain de Coucy furent les plus renommés. Blondel, trouvère de Richard Cœur de Lion, est né en Picardie ; on a de lui vingt-neuf chansons, parmi lesquelles il y en a de fort jolies, notamment celles-ci : *A la douçor du tens que reverdoie; Rien dois chanter qui fine amor ; li Rossignos annoncie la nouvelle.*

Le châtelain de Coucy était parent du comte Raoul II sire de Coucy, qui fut tué à la Massoure en 1250. Il est appelé aussi Raoul dans l'histoire, mais Renaud dans le roman qui paraît avoir été écrit vers 1228. Le châtelain de Coucy était devenu amoureux de la dame de Fayel (Gabrielle de Levergies) en 1187. Il la célébra dans des chansons qui sont parvenues jusqu'à nous, au nombre de vingt-trois, et partit pour la Terre Sainte (en 1189 ou 1190), où il fut blessé. Ramené en France, il mourut dans la traversée. On connaît la suite de l'histoire ou de la légende, dont le dénouement tragique se résume dans cette réponse de l'infortunée au cruel Fayel :

Je vous affi certainement
Qu'en nul jour mes (mets) mengeray ;
D'autre morcel ne metteray
Deseure si gentil viande.

Thibault IV, comte de Champagne et roi de Navarre, a laissé soixante-huit chansons, qui témoignent de son talent comme poète beaucoup plus que comme musicien. Ses mélodies sont monotones et s'éloignent peu de la tonalité du premier mode du plain-chant. Les répétitions y sont fréquentes. On y chercherait vainement la trace de l'inspiration musicale et de l'expression qu'on trouve dans les chansons du châtelain de Coucy. C'était d'ailleurs un chevalier plein de vaillance, magnifique, entreprenant et ambitieux, que la mère de saint Louis, dont il fut éperdument et inutilement épris, sut contenir et soumettre avec autant de prudence que d'habileté.

Je reviendrai plus loin sur Adam de la Halle, pour ne pas interrompre l'énumération suivante des trouvères pendant le treizième siècle :

Andefrois le Bâtard, dix-sept chansons.

Andrieu Contredis d'Arras, dix-sept chansons.

Angecourt (Perrin d'), attaché à Charles d'Anjou, frère de saint Louis, qui cultivait aussi la poésie ; on a de lui vingt-six chansons.

Arnould le Viéleux, trois chansons.

Hugues d'Athies, pannetier sous Philippe-Auguste et Louis VIII ; onze chansons.

Gillebert de Berneville, attaché à Henri III, duc de Brabant ; trente et une chansons.

Jean Bodel d'Arras ; cinq chansons.

Richard de Fournival ; vingt chansons.

Mathieu, vidame de Chartres ; neuf chansons.

Eustache le Peintre ; sept chansons.

Gaces Brulés, ami de Thibaut IV de Champagne ; soixante-dix-neuf chansons.

Gautier d'Argies (messire) ; vingt-sept chansons.

Guillaume, Gille et Jacques le Viniers.

Hélinand de Beauvais, trouvère de Philippe-Auguste, renommé particulièrement pour « chanter quelque belle chanson devant le roi ». Le poète Alexandre de Paris en parle ainsi dans son roman :

> Quant le Roy ot mangé, s'appella Hélinand.
> Pour l'y esbanoyer commanda que il chant.

Jean l'Orgueneur ; deux chansons.

Pierre le Borgne, dit le Trésorier de Lille ; trois chansons.

Jean Moniot d'Arras ; seize chansons.

Colin Muset, ménestrel protégé par le roi de Navarre, paraît avoir joui d'une certaine renommée. Dans une de ses chansons, il dit qu'il jouait de la vièle avec l'archet. Il contribua de ses deniers à la construction du portail de Saint-Julien des Ménestriers, rue Saint-Martin, et il y était représenté jouant de son instrument.

Jean de Neuville ; dix-neuf chansons.

Roger de Cambrai ; viéleur.

Richard de Semilli ; quinze chansons.

Adenez (le Roy), ménestrel du duc Henri de Brabant, auteur des romans de *Cléomadès* et de *Bertin*, a écrit beaucoup de chansons et était habile sur plusieurs instruments.

Simon d'Antie, Jean de Renti, Jean le Cuvelier, Vilains, tous quatre d'Arras, étaient trouvères.

Je citerai encore, au quatorzième siècle :

Errars Jean, chambrier de Philippe le Hardi ; trente chansons et pastourelles.

Gautier d'Espinois, official de Binche ; neuf chansons.

Guiot de Dijon, chantre de la chapelle des ducs de Bourgogne; seize chansons.

Vieuxmaisons (messire Pierre-Gilles de), trouvère de Picardie; douze chansons.

On voit quelle place occupait la poésie et le chant dans les esprits et dans les réunions mondaines à cette époque extraordinaire des douzième et treizième siècles, si féconde en événements glorieux, en travaux intellectuels et en ouvrages d'art; siècles où ont eu lieu ces expéditions d'outre-mer si hardies, si héroïques, où se sont élevées nos magnifiques cathédrales, où ont été élaborées les *Institutions* de saint Louis et la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin, siècles précurseurs de l'art dantesque et de l'art préraphaélique. Ce temps offre encore dans ses plaisirs profanes des marques de sensibilité, de passion chevaleresque, de tendres sentiments, comme aussi de gaieté et d'enjouement.

L'intelligence des beautés de la nature est loin d'être absente. Il y aurait même sous ce rapport plutôt un abus à signaler. La peinture des champs, des bois, du ramage des oiseaux, du printemps, de la verdure, des fleurs et des bosquets faisait dire à Thibaut de Champagne que ces descriptions ne servaient qu'aux rimeurs impuissants à trouver d'autres sujets :

> Feuille ne flors ne vaut rien en chantant
> Fors ke por défaute sans plus de rimoier.

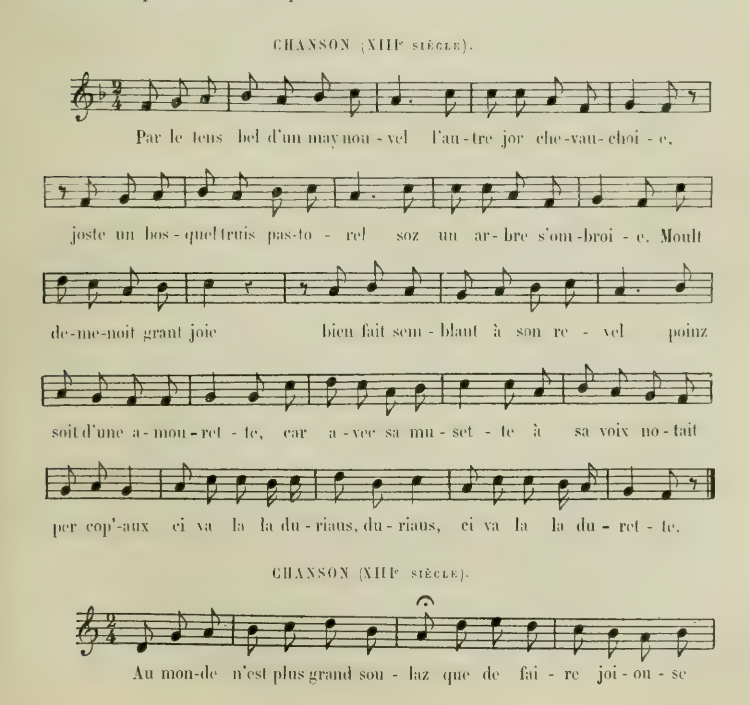
Cette critique de l'abus de la poésie descriptive serait encore motivée au dix-neuvième siècle.

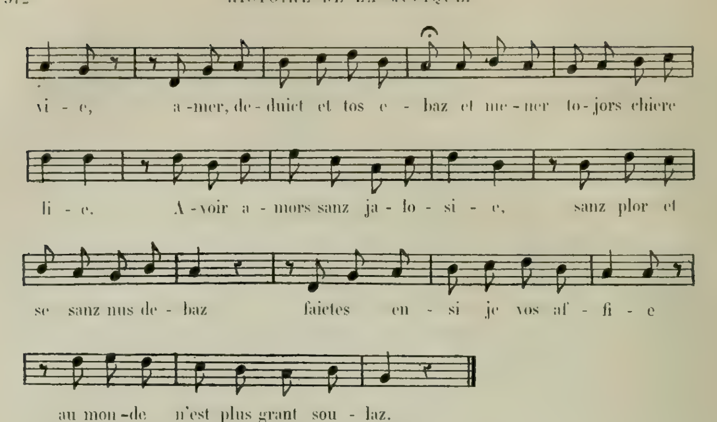
En relisant les chansons du jeune châtelain de Coucy, si malheureusement et sincèrement épris, je n'ai pu me défendre de comparer ces poèmes, car ces chansons sont de petits poèmes, aux sonnets de Pétrarque. Si, au lieu d'avoir été composés dans une langue en formation, ils l'eussent été dans une langue faite et parfaite, ils auraient une valeur littéraire considérable. Quant à la mélodie, elle est expressive et intéressante dans sa simplicité.

La tonalité dite moderne règne déjà exclusivement dans les chants composés au treizième siècle. Lorsque, dès l'année 1847, j'ai constaté ce fait dans les *Annales archéologiques* de Didron, à propos des séquences dont j'ai donné, deux ans plus tard, des auditions solennelles dans la Sainte-Chapelle et depuis à Saint-Eustache et dans des cathédrales en province, il y eut, de la part de quelques musiciens, des protestations qui prirent le caractère d'une polémique violente. J'étais fort jeune alors, mais je vivais

dans les manuscrits et j'étais sûr de ce que j'avançais. Je me défendis en publiant des fac-similés de séquences du treizième siècle; mais il y avait à cette époque trop peu de personnes s'occupant de ces études, et mon isolement me fut funeste sous bien des rapports. Le fait de l'existence de notre tonalité comme partie *intégrante* des modes antiques et du chant dit grégorien est maintenant admis.

Le treizième mode, supprimé dans la théorie du chant ecclésiastique, a reparu dans les séquences et dans les chants mondains. Cela est de toute évidence; néanmoins j'en mets ici la preuve sous les yeux du lecteur en donnant la transcription en notation usuelle de quatre chansons du treizième siècle. Les traductions qu'on en a faites ailleurs, entre autres celles qu'en a données Fétis, ne sont pas toutes exactes sous le rapport du rythme, parce qu'on a négligé de tenir compte de la coupe des vers et du sens mélodique qu'elle leur donne. Quant aux intonations, je n'ai eu à leur faire subir aucune modification, parce que les manuscrits sont d'une clarté parfaite sur ce point.



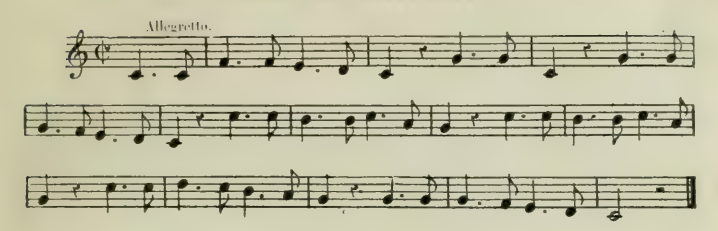


Dans le récit noté du fabliau d'Aucassin et Nicolette, dont j'ai parlé plus haut et qui est du treizième siècle, on trouve la tonalité majeure et la phrase carrée à laquelle se prête d'ailleurs le vers de sept syllabes :

Qui vauroit bons vers oïr
Del deport du viel caitif
De deux biax enfans petis
Nicholette et Aucassis.

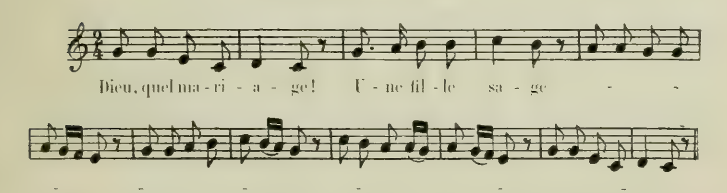
L'air le plus populaire a été celui de *l'Homme armé;* c'était une chanson de soldat assez grivoise. Selon un usage singulier, les contrapontistes des quatorzième, quinzième et seizième siècles composaient des motets et des messes en prenant pour motif un air connu, sur lequel ils faisaient passer des combinaisons de sons telles que l'état de la science harmonique le leur permettait alors. Le thème prenait le nom de *teneure*, parce que c'était la partie suivie, tenue, autour de laquelle se déroulait le travail harmonique. De ce mot *teneure* on a formé celui de *ténor*. Mais les musiciens ont souvent modifié ce chant principal pour y adapter leur contrepoint, soit en en répétant les fragments, soit en altérant la valeur des notes, de sorte qu'on ne peut se fier à la notation trop arbitraire de ces chants populaires. C'est en comparant les différentes versions que je suis parvenu à retrouver, je crois, le rythme de la célèbre chanson de *l'Homme armé* que Palestrina a encore traité dans ses messes avant que son génie le portât à s'affranchir de cette coutume aussi bizarre que peu convenable, et à écrire des œuvres absolument originales.

CHANSON DE L'HOMME ARMÉ



Les airs populaires servant ainsi aux jeux du contrepoint ne sont désignés la plupart du temps que par les premiers mots ou seulement par le titre. En voici un exemple :

CHANSON (XIIIe SIÈCLE).

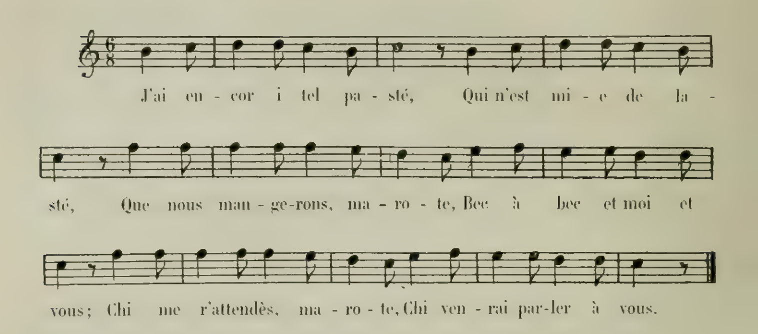


Adam de la Hale ou de la Halle, surnommé le *Bossu d'Arras*, fut un des plus célèbres trouvères du treizième siècle. Il naquit vers 1240, et prit d'abord l'habit ecclésiastique à l'abbaye de Vauxelles, près de Cambrai. Il le quitta pour épouser une jeune fille qu'il aimait. Cette union ne fut pas heureuse, et, après s'être séparé de sa femme, il rentra dans les rangs du clergé, ainsi qu'il nous l'apprend dans ces vers :

> Seigneur, savés pourquoi j'ai mon habit changé,
> J'ai été avec femme, or revais au clergé.

Il accompagna Robert II, comte d'Artois, à Naples en 1282, et il y mourut. On a de lui trente-trois chansons, des rondeaux, six motets, des jeux partis, parmi lesquels il en est un qu'on peut regarder comme une sorte d'opéra-comique : c'est le *Jeu de Robin et de Marion*, dialogue entrecoupé de petits airs. Il y a onze acteurs, dont les rôles sont peu développés. Les trois principaux sont le paysan Robin, Marion sa fiancée, et un seigneur qui veut se faire aimer de celle-ci. Des plaisanteries gros-

sières déparent cette petite comédie à ariettes. Robin offre à sa belle avec son cœur beaucoup trop souvent du fromage, et se permet même de manquer aux bienséances. La mélodie est vulgaire, comme on peut le voir dans ce petit air de Robin :



Dans les motets d'Adam de la Halle à plusieurs parties, une antienne de la liturgie en plain-chant sert de basse, et les autres parties sont sur des paroles profanes. Cet amalgame se retrouve dans un très grand nombre de compositions.

Parmi les chansons de ce poète musicien, il en est quelques-unes qui sont intéressantes : « Merci, amour, de la douce doulor » ; « De chanter ai volenté curieuse » ; « Li jolis maus que je sens ». On peut citer aussi la pièce de vers qu'il composa à l'occasion de son départ de la ville d'Arras pour se rendre à l'université de Paris : « C'est li congiés Adan d'Aras. » Ses rondeaux à trois parties témoignent de ses tendances à innover en sortant de la diaphonie et en employant avec plus de hardiesse que de succès le mouvement contraire dans les voix et des dissonances inusitées avant lui.

Pendant que les trouvères et les troubadours répandaient à flots leurs vers et leurs chansons, les *minnesingers* charmaient à la fois les cours allemandes et les réunions d'artisans. On connaît cent soixante-deux noms de ces chantres d'amour pendant le treizième siècle. Parmi eux figurent des personnages qui cultivaient la poésie et le chant tout en occupant le trône : tels l'empereur Henri, Venceslas roi de Bohême, le roi Conrad, le margrave Othon de Brandebourg, le comte Rodolphe de Neubourg. Mais je dois m'occuper ici des minnesingers dont la réputation s'est perpétuée pendant des siècles et dont les œuvres remplissent des recueils volumineux.

En première ligne nous trouvons Klingsor, que l'on croit être un minne-

singer imaginaire personnifiant la puissance de la musique sur l'âme humaine, ainsi que son nom semble l'indiquer. Il aurait été, selon la légende, le juge du concours des poètes chanteurs qui eut lieu en 1207, au château de la Wartbourg. Quant à Wolfram d'Eschenbach, son existence est démontrée par les œuvres qui nous restent, par son poème de *Parcifal*, par huit chansons et d'autres fragments que l'on admire encore.

Gottfried de Strasbourg est l'auteur du poème de *Tristan et Iseult* ainsi que de *lieder* et de chants religieux. Ulric de Lichtenstein eut une existence chevaleresque. Il célébra dans ses chants amoureux la duchesse de Méranie, sans pouvoir toucher son cœur, et au bout de treize années il lui témoigna son ressentiment dans d'autres chants. Ulric de Lichtenstein prétendait ne savoir ni lire ni écrire. Mais, ayant laissé un poème de plus de dix-huit mille vers, *Frauendienst* (le Service des dames), il est inadmissible qu'il ait pu composer de mémoire un ouvrage d'aussi longue haleine.

Walther de Vogelweide vivait à la même époque que les précédents.

Herr Nithart, né en Bavière, fut armé chevalier, s'attacha au duc Louis Ier, assista à la prise de Damiette en 1221; de retour en Allemagne il composa la musique de plusieurs chansons.

Le chevalier Tanhæuser, auquel Richard Wagner a donné un regain de célébrité, appartient à la fin du treizième siècle. Il alla à la croisade, comme la plupart des chevaliers à cette époque, mais ne paraît pas en avoir rapporté des sentiments religieux; un de ses chants, le *Venusberg*, dans lequel il exalte la débauche la plus abjecte, fut réprouvé par les autres minnesingers et lui valut la censure du pape Urbain IV. Le public de l'Opéra ne se montra pas plus indulgent le 13 mars 1861. Il faut reconnaître que les *lieder* et les *gesänge* de la Germanie se distinguent des cansons, tensons, lais et pastourelles par une observance plus sévère des lois de la morale et un sentiment plus fier et plus élevé des devoirs de la chevalerie. Il convient d'ajouter à ces noms de minnesingers de la première époque ceux de Reinmar l'Ancien, de Walther de Metz, de Wilde Alexander, de Frédéric de Sonnenbourg, de Reinmar de Zweter, de l'écolâtre d'Esslingen, enfin et surtout de Henri de Meissen, surnommé Frauenlob, *le Louangeur des dames*.

Ce Frauenlob eut une existence très agitée. On suit sa trace partout, en Danemark, à Brême, à Breslau; on le voit suivre Rodolphe de Habsbourg à la bataille de Marchfeld. Il était pauvre, mais dévoué à la cause de l'art. Ses pièces sont sentencieuses et expriment des idées morales et justes. L'estime qu'il inspirait groupa autour de lui de nombreux élèves, et lorsqu'il mourut, en 1318, toutes les dames de Mayence pleurèrent ce poète

honnête et respectueux de leurs charmes. Détail caractéristique, plusieurs d'entre elles portèrent son corps depuis sa maison jusqu'au cimetière. Voilà comment on savait honorer un artiste en Allemagne au commencement du quatorzième siècle. Les femmes grecques n'en firent pas tant pour Homère. Il est vrai que sept villes plus tard se sont disputé l'honneur de lui avoir donné naissance, tandis que je ne sache pas qu'une statue ait été élevée à Frauenlob sur une des places de Mayence, « *la donna è mobile* ».

La versification de ce minnesinger est fort admirée par les érudits modernes. Il savait en combiner les éléments avec beaucoup d'art, et on lui attribue trente-cinq rythmes nouveaux. Il ne faut pas s'étonner de cette fécondité ; nous avons eu, un siècle auparavant, des inventeurs plus extraordinaires encore ; ce furent les auteurs des séquences depuis Notker jusqu'à Adam de Saint-Victor, le plus ingénieux des versificateurs s'il n'avait été aussi un véritable poète.

A côté des minnesingers attachés la plupart à des princes, des ducs, des margraves et des comtes, et traitant dans leurs chants les sujets élevés et les sentiments délicats, se formaient des associations de poètes chanteurs populaires; c'étaient des instituteurs, des artisans, des gens de métier plus que des musiciens de profession.

Nuremberg, Strasbourg, Mayence et Francfort furent les premiers centres de ces réunions. Les membres se soumettaient aux mêmes usages que ceux qui régissaient les métiers : on était d'abord apprenti, puis compagnon, et enfin maître chanteur. Ils s'érigèrent en corporation et obtinrent des lettres patentes de l'empereur Charles IV, renouvelées à plusieurs reprises. Ces poètes chanteurs étaient en général des hommes de métier : l'un était maréchal ferrant, l'autre fabricant de cottes de mailles ; celui-ci serrurier, celui-là tailleur. Il y avait aussi des employés inférieurs des églises, des joueurs de viole. On trouve dans les tableaux des meistersängers des individus exerçant des professions libérales, des graveurs, des médecins, et même quelques gentilshommes, ce qui donne à cette corporation le véritable caractère d'une société d'amateurs.

Il faut reconnaître que les poésies de la corporation des maîtres chanteurs traitent généralement des sujets assez vulgaires, et que les mélodies sont monotones, d'une intonation peu variée, d'un rythme lourd et dépourvu de souplesse. Le poète chanteur le plus célèbre, celui en qui se résument l'esprit et l'honneur de la caste, est le cordonnier de Nuremberg Hans Sachs, dont j'ai parlé dans un précédent chapitre.

Saint Gérard, évêque hongrois sous le roi Étienne, institua une maîtrise de jeunes musiciens sous la direction de Walther, et les chroniques

font l'éloge de cet artiste; en 1192 le roi Béla III envoya un nommé Elvin à Paris pour se perfectionner dans l'art de la mélodie.

La danse fut cultivée tout spécialement, et, les goûts belliqueux de la nation se combinant avec la recherche de la grâce et de l'élégance, on vit renaître à Bade la danse pyrrhique des Grecs. En 1329, le roi Carobert eut la maladresse, dans la danse de la pique, de faire sauter trois dents à un seigneur nommé Étienne; il lui donna plusieurs villages pour le consoler de ce dommage. Le roi Louis II conduisait un chœur de danse avec sa sœur Anne, au son des trompettes et des flûtes. Les magnats et les nobles imitèrent son exemple, et dans tout le royaume eurent lieu des fêtes et des cérémonies où la musique et la danse formaient la plus brillante partie du programme. Les magnats invitaient à leurs noces les rois eux-mêmes; ceux-ci s'y rendaient ou se faisaient représenter par un député, qui, en leur nom, menait avec la mariée le premier chœur de danse.

Mathias Corvin, roi de Hongrie, protégeait les arts. Il installa dans son palais une chapelle formée d'excellents chanteurs. Lorsque le nonce du pape vint à Bude en 1483, pour négocier la paix entre l'empereur Frédéric et Corvin, il écrivit au Saint-Père, au sujet du roi de Hongrie : « Les chanteurs de sa chapelle sont meilleurs que tous ceux que j'ai entendus jusqu'à ce jour. »

Mais ce fut surtout la musique des instruments à vent qui se développa dans ce pays.

Il n'est pas sans intérêt de constater qu'à une époque assez reculée, en plein moyen âge, la musique était déjà en honneur dans la Hongrie, dans la Bohème, et que cet art n'a cessé depuis ce temps d'y progresser. C'est encore de ces pays que sortent presque tous les musiciens militaires de l'armée autrichienne. Le public de Prague fournissait à Mozart son auditoire préféré, et c'est pour lui qu'il écrivit son opéra de *la Flûte enchantée*.

La période que nous venons de parcourir se distingue par le caractère expansif des sentiments de l'âme et par la tendance à faire concourir la musique et la poésie à des plaisirs délicats et élevés; des mœurs rendues plus douces par les croyances religieuses, la sociabilité résultant de la chevalerie, l'influence des études littéraires sur la conversation, les habitudes de l'esprit, les nuances du sentiment, les poésies chantées et les romans transformèrent la société en Occident, et eurent aussi pour conséquence de développer le goût de la musique. On a tenté de faire

honneur aux Arabes de cette poésie amoureuse, de ces chansons inspirées par la femme aimée, de ce tour donné à l'imagination des chevaliers en faveur de leurs dames ; je crois que c'est encore là un fait étranger aux croisades. Ce que les croisés avaient vu à Damiette, à Saint-Jean d'Acre, à Massourah n'était pas de nature à les enthousiasmer. La condition des femmes y était telle, qu'ils ne devaient qu'apprécier davantage celle que le christianisme avait faite aux femmes du pays latin, depuis la bachelette jusqu'à la châtelaine, et, au retour de ces lointaines expéditions, la joie du foyer, l'affection partagée, la liberté des relations, toutes choses étrangères aux Sarrasins, ont dû suffire à provoquer une expansion générale, que troubadours, trouvères, jongleurs, minnesingers, ménestrels interprétèrent et exploitèrent sinon toujours avec succès, du moins avec une prodigieuse fécondité.

Si les seigneurs et les hommes de guerre négligeaient personnellement la culture des lettres, il ne faut pas croire que pour cela ils manquassent de connaissances. Ils pouvaient se reposer sur le zèle des clercs pour entretenir le flambeau des sciences et des arts, et se contenter d'exercer leurs facultés intellectuelles par la conversation et par la pratique des affaires. A une époque très rapprochée de la nôtre, au dix-septième siècle, la narration aussi spirituelle que sensée des événements du jour, faite dans la correspondance de quelques femmes plus ou moins lettrées, ne montre-t-elle pas ce que beaucoup d'autres pouvaient dire et penser ? De nos jours, la littérature qui s'étale à tous les coins de rue nous fait trop oublier que l'esprit humain se développe plus par la parole que par le livre. Il est certain que c'est à l'enseignement oral de la notation proportionnelle et des règles du contrepoint que les compositeurs des quinzième et seizième siècles ont dû cette puissance de conception qui leur permettait de suppléer par la mémoire et le calcul à l'absence de la partition synoptique moderne.

CHAPITRE XI

ORIGINES DU THÉATRE EN OCCIDENT. — DRAMES LITURGIQUES MYSTÈRES

La réapparition de l'art dramatique en Occident date du dixième siècle, et l'on en est redevable à une femme, à Hroswitha, religieuse du monastère de Gandersheim. Quoique son théâtre ait eu dans sa pensée un but de moralisation chrétienne, il s'y trouve néanmoins des scènes assez osées, comme on dit maintenant. Des imitations des pièces de Térence et de Plaute montrent que la lecture de ces auteurs lui était familière. Le talent dramatique de Hroswitha a été analysé et loué par Magnin, mais, quoiqu'on l'ait surnommée de son vivant « Clamor validus Gandershemiensis », rien ne fait supposer qu'elle ait cultivé la musique, ni qu'elle lui ait fait une part dans ses ouvrages. Je n'ai donc pas à m'occuper ici de son théâtre.

Plusieurs genres de représentations scéniques dans lesquelles l'usage du chant et des instruments était introduit, ont existé simultanément du onzième siècle au seizième, et il est nécessaire de ne pas les confondre. Les drames liturgiques doivent occuper le premier rang. La forme sous laquelle ils se présentent est essentiellement hiératique. J'ai donné une analyse de la plupart d'entre eux dans mon *Histoire de la musique religieuse*, et je n'en parlerai ici que sommairement.

Les drames liturgiques étaient représentés dans les cathédrales et les grands monastères, à Rouen, à Cambrai, à Strasbourg, à Limoges, à

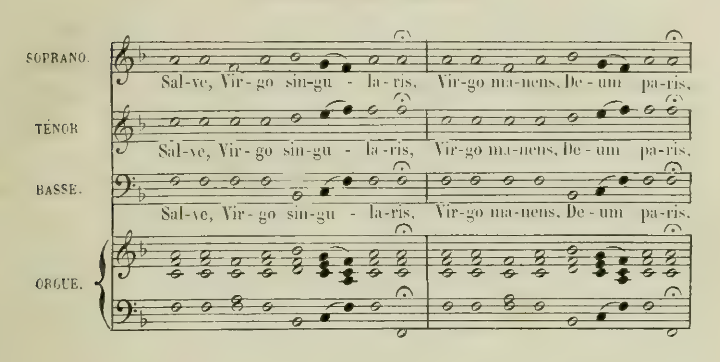
Reims, à Sens. Les fêtes théâtrales organisées par les jongleurs, les ménestrels, eurent lieu dans les palais des ducs de Bourgogne, de Bretagne, dans ceux des comtes de Champagne et de Provence, des sires de Coucy, à la cour des rois de Sicile et des princes germains. Des fabliaux et des épisodes de romans ont fourni le sujet des *jeux partis* en ce qui concerne la musique; ces divertissements sont restés jusqu'au milieu du quinzième siècle à l'état embryonnaire, et nous comprenons peu l'intérêt que des gens de goût pouvaient y prendre. Enfin il s'est trouvé des poètes, des artistes ou simplement des spéculateurs, des entrepreneurs de plaisirs publics, de véritables directeurs de théâtre, qui ont transformé les drames liturgiques en pièces divertissantes; ils ont adopté l'idiome populaire et construit des théâtres forains. On commença par représenter des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, enjolivés et égayés par toutes sortes d'inventions; on donna à ces pièces le nom de *mystères*, de *moralités*.

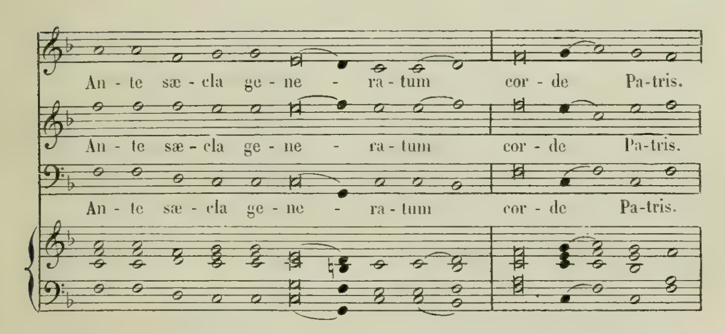
Bientôt les grands sujets religieux firent place aux miracles, aux légendes; plus tard, en Italie surtout, les personnages de la mythologie furent évoqués. Ces derniers devaient occuper pendant trois siècles toutes les scènes de l'Europe.

Les *drames liturgiques* furent donc les premiers en date comme en importance, sous le double rapport littéraire et musical. Rien n'est plus touchant, par exemple, que l'office dramatisé du jour de la Nativité. A l'heure de minuit, dans le chœur de la cathédrale, un enfant représentant un ange annonce que le Christ est né dans la ville de David. Puis sept enfants placés dans une des galeries du chœur chantent « Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis » ; alors des prêtres habillés en bergers et portant la houlette se dirigent de l'entrée de l'église vers la crèche, placée au fond, dans l'abside. Ils chantent sur un ton élevé une séquence d'un rythme très accentué, interrompue par des exclamations, telles que celles-ci : « Eia ! Eia ! » Arrivés vers la crèche, des femmes en entr'ouvrent les rideaux et leur montrent l'enfant Jésus et sa mère. A ce moment retentissent les versets prophétiques qui annoncent le Messie : « Ecce virgo concipiet et pariet filium, » etc. Les bergers chantent une mélodie naïve dont la première strophe sera lue avec intérêt. La mélodie est telle que je l'ai extraite du manuscrit (Bibliothèque nationale, ms. 904, codex Bigotianus). Je la donne ici avec l'harmonisation que j'y ai ajoutée lorsque je l'ai fait entendre dans plusieurs solennités religieuses à Paris, à Lille, à Montpellier, afin que le lecteur puisse se rendre compte de l'existence latente d'une harmonie naturelle et tonale dans ce chant du

treizième siècle. Beaucoup d'autres mélodies de cette époque sont dans les mêmes conditions.

SALUTATION DES BERGERS







Le rythme ne manque pas d'élégance ; chaque strophe renferme six vers, les trois premiers et le cinquième ont huit syllabes; le quatrième et le sixième n'en ont que quatre. Le retour des deux rimes produit un effet très heureux.

Les drames liturgiques les plus intéressants sont ceux de l'Épiphanie, du Dimanche des Rameaux, des Jeudi et Vendredi de la Semaine Sainte, du Jour de Pâques, de l'Ascension et de la Pentecôte. Les mélodies les plus gracieuses abondent et s'adaptent merveilleusement au lyrisme des séquences. Le goût le plus sévère règne dans ces solennités véritablement religieuses, poétiques et musicales à la fois. Dans le drame du Jour de Pâques, des rôles dialogués et chantés ont été confiés aux « Trois Marie ». On comprenait alors que cet honneur était bien dû aux femmes qui avaient suivi en pleurs Jésus gravissant le Calvaire, qui avaient assisté à ses derniers moments, qui avaient su, pleines de courage, braver les soldats, quand les hommes, même les plus forts comme saint Pierre, même les plus aimés comme saint Jean, le reniaient ou l'abandonnaient lâchement, aux femmes qui, dévouées et attentives à sa parole, s'étaient tenues à ses pieds comme Marie, sœur de Lazare, s'étaient écriées comme cette femme du peuple : « Bienheureuses les entrailles qui vous ont porté, les mamelles qui vous ont nourri » ; aux femmes qui avaient arrosé ses pieds de parfums et les avaient essuyés de leurs cheveux, comme Madeleine ; aux femmes qui ont compris tout de suite cette religion du cœur, qui ont suivi Jésus jusqu'au bout, qui partirent avec confiance pour embaumer ses restes, oubliant les gardiens et ne pensant qu'à la lourde pierre qui fermait le sépulcre. C'était bien aux femmes qu'appartenaient les prémices de cette journée d'allégresse. D'ailleurs n'est-ce pas à elles que Jésus s'est manifesté tout d'abord ? N'est-ce pas elles qu'il a chargées d'annoncer sa résurrection aux disciples et à Pierre ? Honneur donc à la raison, à la poésie des liturgistes du treizième siècle !

Le Mystère des *Vierges folles et des Vierges sages*, qu'on trouve dans un manuscrit du onzième siècle de Saint-Martial de Limoges (Bibl. nat., n° 1139), est une des premières œuvres dramatiques où la langue vulgaire soit venue se mêler à la langue latine. Cette pièce, notée en points superposés et se succédant au-dessus et au-dessous d'une ligne sèche sans clef indicatrice, est, à mon avis, le premier exemple probant des drames appelés *Mystères*, absolument distincts des drames liturgiques. La traduction en notation moderne qu'en a donnée M. de Coussemaker n'est pas d'une certitude absolue. Nul doute qu'on ne puisse retrouver une version meilleure.

Voici les principales scènes de cette œuvre dramatique : Le chœur

annonce la venue du Christ : *Adest sponsus*, et engage les vierges à veiller pour le recevoir. Je détache un fragment de ce curieux spécimen d'action dramatique au onzième siècle.

Sponsus A-dest-sponsus

qui est xpistus vigilate virgines pro adventu cuius gaudent et gaude-
bunt homines Venit enim liberare gentium origines quas per pri-
mam sibi matrem subiugarunt demones Hic est adam qui secun-
per propheta dicitur per quem scelus primi ade a nobis diluitur
Hic pependit ut celesti patrie nos redderet ac de parte inimici
liberos nos traheret Venit sponsus qui nostrorum scelerum pia-
cula morte lavit atque crucis sustulit patibula PRVDENTES
Oiet virgines aiso que vos dirum aisen presen que vos co-
mandarum atendet un espos Jhesu salvaire a nom Gaire noi

PRUDENTES :

Oiet, Virgines, aiso que vos dirum,
Aiset presen que vos comandarum :
Atendet un espos ; Jhesu salvaire a nom.
Gaire no dormet ;
Aise l'espos que vos hor' atendet.

Les vierges sages :

Écoutez, Vierges, ce que nous vous dirons,
Rappelez-vous ce que nous vous commanderons :
Attendez un époux ; il a nom Jésus Sauveur.
Guère ne dormez ; voici l'époux qu'à cette heure
Vous attendez.

Les vierges sages s'avancent et l'ange Gabriel leur fait connaître en langue romane les principaux événements de la vie du Christ. Chacune des strophes qu'il chante se termine par ce refrain :

Atendet lo, que ja venra praici.
Gaire no i dormet,
Aise l'espos que vos hor' atendet.

Attendez-le, déjà il va venir ici.
Guère ne dormez,
Car c'est l'époux que vous attendez aujourd'hui.

Les vierges folles viennent trouver leurs compagnes, et les supplient de leur donner de l'huile pour leurs lampes, et terminent leurs strophes latines par ce refrain :

Dolentas ! Chaitivas ! trop i avem dormit !

O malheureuses que nous sommes ! ô chétives ! nous avons trop dormi !

Les vierges sages adressent des reproches à leurs compagnes et les invitent à aller trouver des marchands qui leur vendront de l'huile. Les marchands se moquent d'elles :

Domnas gentils, no vos cossent ester
Ni lojamen aici ademorer ;
Cosel queret, no'n vos poem doner.

Gentilles dames, il ne vous convient pas d'établir ici votre demeure ; ce que vous demandez, nous ne pouvons pas vous le donner.

Et ils les renvoient à leurs compagnes. L'époux arrive et prononce la terrible sentence :

Alet, chaitivas ! alet, malaureas !
En enfern ora seret meneias.

Allez, chétives ! allez, malheureuses
En enfer vous allez être conduites.

Modo accipiant eas demones, et præcipitentur in infernum. « Aussitôt des démons les saisissent et les précipitent dans l'enfer. »

Les manuscrits du dixième siècle nous offrent des moralités dont le dénouement est moins terrible. Le Drame des Mages, par le diacre Samuel, est d'un grand intérêt. Je l'ai tiré d'un évangéliaire du dixième siècle, provenant du monastère de Bilsen, dans le Limbourg, près de Liège. Quoique j'en aie calqué la notation neumatique avec le plus grand soin, la traduction en notes modernes serait trop hypothétique pour trouver place ici. Je me bornerai donc à donner le *scenario*, renvoyant le lecteur au texte que j'ai publié dans l'ouvrage cité[1]. La pensée de l'auteur a été de mettre en action l'évangile qui se rapporte au voyage des rois Mages, à leur visite à Hérode et à la crèche de Bethléem, et enfin à la colère de cet ambitieux tyran, bien digne des maîtres dont il tenait la couronne, et qui, pour la conserver, a commandé le plus lâche massacre qui ait ensanglanté les pages de l'histoire. La représentation s'ouvre par un chœur en l'honneur d'Hérode, occupant le trône de David. On voit d'un côté les anges annonçant aux hommes du peuple la bonne nouvelle, de l'autre l'étoile qui va guider les rois Mages vers Bethléem. Le chambellan d'Hérode vient trouver ceux-ci, leur vante la puissance de son maître et les invite de sa part à se rendre auprès de lui. Hérode les accueille, fait venir les scribes, qui lui lisent les prophéties relatives à la naissance du Sauveur. Hérode fait des présents aux Mages et les invite à revenir à sa cour et à lui répéter ce qu'ils auront vu. Les Mages reprennent leur marche, guidés par l'étoile, qui reparaît. Ils rencontrent les bergers ; un colloque s'engage et ils sont conduits dans l'étable de Bethléem. Là ils voient la sainte Famille et auprès de la Vierge, l'accoucheuse, *obstetrix*. La présence de ce personnage est fréquente dans les anciens manuscrits. Dans le Drame de la Nativité, représenté à Rouen au treizième siècle, il y en a même plusieurs : *obstetrices*. Après l'adoration de l'Enfant et l'offrande de l'or, de l'encens et de la myrrhe, l'ange apparaît et ordonne aux Mages de retourner dans leur pays par un autre chemin. Ici, comme dans le drame antique, le chœur résume l'action par le chant de l'antienne *O regem Cæli* et de l'hymne *Hostis Herodes impie*. D'une part, c'est l'invocation et le triomphe, de l'autre, l'imprécation et la malédiction. Un personnage nommé Archélaüs annonce au roi qu'il est trompé dans son attente et qu'il ne reverra plus les Mages.

J'ajouterai que, dans ce drame, les Mages chantent leurs rôles en vers hexamètres, tandis que les autres personnages s'expriment plus librement.

1. *Histoire générale de la musique religieuse*, chapitre des Drames liturgiques, p. 115.

Le manuscrit de Saint-Martial de Limoges nous offre aussi une scène chantée des *Prophètes du Christ*, qui est fort éloquente. Le *præcentor* évoque successivement Israël, Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Habacuc, David, Siméon, Elisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor (au sujet des trois jeunes hommes dans la fournaise), enfin la Sibylle :

Vera pande jam, Sibilla,
Que de Christo prescis signa?
Responsum :
Judicii signum : tellus sudore madescet ;
E Cœlo rex adveniet per secla futurus,
Scilicet in carne presens ut judicet orbem.
Judea incredula,
Cur manes adhuc inverecunda?

Et chacun des personnages interpellés chantait un texte se rapportant au Messie. Le *præcentor* interroge Virgile en ces termes :

Vates, Maro,
Gentilium,
Da Christo
Testimonium,

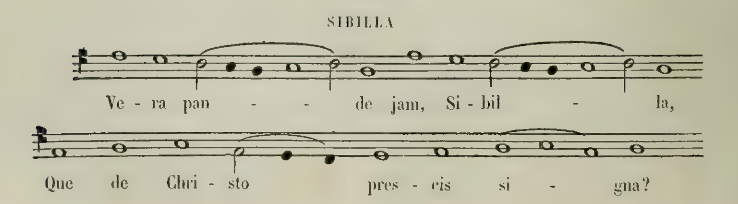
et Virgile répond :

Ecce polo
Demissa est
Solo nova
Progenies,

allusion au passage souvent cité de l'ode à Pollion.

Le chant de cette scène est loin d'être à la hauteur des textes mis dans la bouche des personnages. La notation en neumes, si incertaine, a beau être torturée et appliquée à divers points de repère, on ne trouve qu'un récitatif de leçon aussi monotone qu'une complainte murmurée par un Arabe et accompagnée sur le tanbourah. L'origine orientale de ce chant ne me paraît pas douteuse, en raison surtout de l'intervalle de quarte augmentée qu'on rencontre fréquemment dans les *kacidah* arabes, et qui a été proscrite du chant grégorien ; *tritonus diabolus est in musica*.

SIBILLA



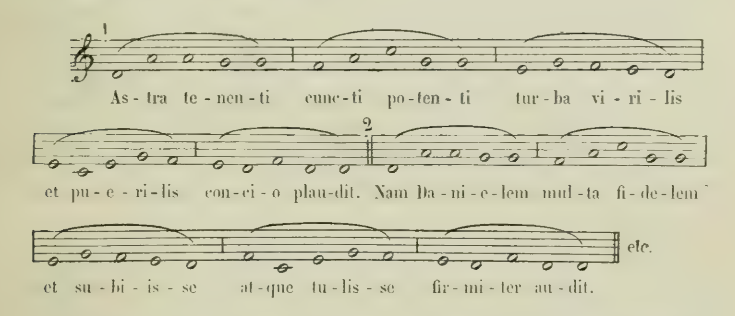
A partir du douzième siècle, les manuscrits cessent d'être écrits en neumes, et les documents deviennent plus faciles à interpréter.

Le drame de Daniel appartient à cette époque. Il a été représenté à Beauvais pour le divertissement de la jeunesse de cette ville, si l'on en croit le début du poème noté :

INCIPIT DANIEL LUDU

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus,
Et invenit hunc juventus.

Tous les morceaux sont rythmés régulièrement et divisés en périodes mélodiques assez variées, mais la même phrase se répète pendant tout le cours de la scène. C'est ainsi que le motif suivant était redit une douzaine de fois comme une sorte de refrain.



La représentation pouvait donner lieu à une mise en scène intéressante, car les acteurs étaient nombreux et l'action assez mouvementée ; on y voit le roi Balthasar entouré de ses satrapes, effrayés par l'apparition d'une main traçant sur la muraille les mots redoutables : « Mané, Thécel, Pharès, » puis les mages, les savants chaldéens, « mathematicos Caldeos, » ensuite la reine, Daniel, le roi Darius avec sa cour, des citharistes, le prophète Abacuc, un ange et enfin les lions qui mettent en pièces les ennemis de Daniel.

Le Drame de Daniel est plutôt historique et scénique que sacré, comme le prouve le mélange du latin et de la langue vulgaire ; on y remarque la présence de musiciens jouant des divertissements devant le roi Darius et ses satrapes.

« Statim apparebit Darius cum principibus suis, venientque ante eum citharistæ et principes sui psallentes hæc : « Ecce Darius, » etc. Le morceau se termine ainsi :

Simul omnes gratulemur :
Resonent et timpana ;
Citharistæ tangant chordas ;
Musicorum organa
Resonent ad ejus præconia.

On voit que des tambourins ou des timbales, des cithares et d'autres instruments désignés par le nom collectif « organa » étaient employés dans ce drame au douzième siècle.

La pièce musicale intitulée *les Filles dotées* est plutôt le récit d'un miracle de saint Nicolas qu'une œuvre dramatique. Il est vrai qu'on voit tomber l'or sur la scène après la prière de chacune des trois filles, suivie de l'arrivée du gendre désiré ; mais la mélodie, si mélodie il y a, est toujours la même. Ce n'est autre chose qu'une complainte. Plus on étudiera les formes musicales des mystères, sotties, farces et jeux des douzième, treizième et quatorzième siècles, plus on les distinguera des drames liturgiques, les seuls ouvrages lyriques qui aient eu de la valeur au point de vue de la poésie et de l'art. Voici la phrase presque unique de la pièce tirée du manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire :

LES FILLES DOTÉES



On peut en dire autant des récits dramatiques des *Trois Clercs*, du *Juif volé*, du *Fils de Gédron*, de la *Résurrection de Lazare*.

Les mystères de la Résurrection, de l'Ascension furent représentés dans les Flandres pendant les quinzième et seizième siècles sans interruption, car on trouve dans les comptes des collégiales de Béthune, de Douai et d'autres villes la mention des sommes payées au maître du jeu, « ludi

magistro », et aux personnes qui avaient pris part à la représentation. Il n'y a aucun doute à avoir au sujet de la mise en scène, qui était aussi réaliste que possible et par conséquent fort éloignée de la gravité du véritable drame liturgique, puisqu'on connaît enfin le salaire de l'artiste qui a dessiné les stigmates du Sauveur, de Jean Pillot qui a peint les nuages, du marchand qui a fourni la toile : « IIII lib. *pro XXIIII ulnis tele, pro faciendo novas nubes servientes in die Ascensionis.* »

Une représentation accompagnée de chant, de déchant et du jeu des orgues avait lieu dix jours avant Noël dans la cathédrale de Tournai. Quoiqu'on puisse y relever des détails que nos habitudes d'esprit moderne n'admettent plus, j'y vois cependant une nouvelle preuve de la différence, pour ne pas dire du contraste, qui a existé entre le drame liturgique admis dans les cathédrales et les mystères organisés par des directeurs de spectacles sur les places publiques des villes ou dans des églises de village. M. Deschamps de Pas a extrait le texte latin de la cérémonie du manuscrit n° 62 de la bibliothèque municipale de Lille. Un chanoine de Tournai et archidiacre de Bruges, Pierre Cotrel, laissa une somme d'argent pour célébrer dans la forme suivante la messe « Missus est Gabriel angelus », appelée aussi la Messe d'or. Deux petits oratoires décorés de tapis de soie sont établis dans le chœur. Deux jeunes gens doués d'une voix douce et haute (*habentes voces dulces et altas*), après avoir été habillés richement dans la trésorerie de l'église, l'un en Vierge couronnée, tenant dans ses mains un beau livre d'heures, l'autre en ange Gabriel, portant un sceptre d'argent, y sont conduits en grande pompe, précédés de clercs ayant des torches ardentes et de maîtres de cérémonies. Marie est à droite, du côté de l'évêque ; Gabriel à gauche, du côté du doyen du chapitre. Ils se mettent à genoux ; des courtines tombent devant leurs stalles et les dérobent à la vue ; bientôt les rideaux de l'oratoire de droite s'ouvrent. On voit la Vierge à genoux en prières devant un prie-Dieu, son beau livre d'heures ouvert. C'est un tableau de van Eyck ou de Hemling. On voit ensuite Gabriel debout, son sceptre à la main. C'est alors que tous deux chantent leur partie, conforme au texte de l'Évangile. Après les mots : *Ave Maria, gratia plena*, l'ange fait à la Vierge trois saluts profonds. Ici je dois reproduire le texte parce qu'il caractérise bien la gravité de la mise en scène :

« Primum ad illud verbum : « Ave », humiliabit se tam capite quam corpore, post morose se elevando ; et ad illa verba, « gratia plena, » faciet secundam humiliationem, flectendo mediocriter genua sua, se postea relevando ; et ad illa verba : « Dominus tecum », quæ cantabit cum gravitate

et morose, tunc faciet tertiam humiliationem ponendo genua usque ad terram et finita clausula assurget, Virgine interim non movente. Sed dum Maria virgo cantabit « quomodo fiet istud », assurgat et vertet modicum faciem suam ad angelum cum gravitate et modestia, non aliter se movendo, et dum cantabit angelus : « Spiritus Sanctus superveniet in te, etc. », tunc angelus vertet faciem suam versus columbam illam ostendendo, et subito descendet ex loco in altis carolis ordinato, cum candelis in circuitu ipsius ardentibus, ante stallagium sive oratorium Virginis, ubi remanebit, usque post ultimum « Agnus Dei »; quo decantato, revertetur ad locum unde descenderat. »

La Messe d'or se terminait par le chant de la séquence *Mittit ad Virginem*, composée par Abailard (« cum organis et discantu prout in triplicibus », c'est-à-dire avec les orgues et le déchant comme aux fêtes les plus solennelles). On voit par ces curieux détails combien le pieux archidiacre de Bruges tenait à conserver à cette mise en scène du récit évangélique un caractère auguste et digne. Maintenant il ne faut pas s'imaginer que cette cérémonie produisit peu d'effet. Les cathédrales n'offraient pas alors l'aspect de nécropoles comme aujourd'hui : les murailles resplendissaient de peintures brillantes ; les métaux précieux, les pierres fines et les émaux reflétaient la lueur des flambeaux de cire colorée ; les vêtements sacerdotaux étaient d'une richesse extrême, et, ce qui concourait plus encore à l'impression produite par la mise en action du mystère, les spectateurs y voyaient l'expression de leur croyance.

Il n'y a pas d'époque où la dévotion à la Vierge Marie ait été plus populaire qu'au treizième siècle, aussi le nombre de pièces en son honneur est incalculable. Il est donc naturel que les Miracles aient eu pour principal objet son intervention protectrice de la vertu, du courage, des belles actions. Les *Miracles de Nostre Dame* forment un genre de littérature mystique et naïf qui peut encore être goûté en ce temps de scepticisme par quelques esprits. La *Légende dorée*, les *Petites Fleurs de saint François*, les poèmes de Jacopone da Todi, les livres d'heures illustrés de Simon Vostre, l'*Art de bien mourir*, les Danses Macabres, tout cela offre un mélange de foi réelle et de récits imaginaires, comme aussi de prières liturgiques et de rondels dont ces petits drames étaient émaillés.

Le manuscrit de Gautier de Coincy, de Saint-Médard, de Soissons, en renferme de fort gracieux, et l'on y trouve des chants à deux parties dont l'harmonie est déjà tolérable.

Avant d'arborer franchement les insignes d'un art dramatique séparé

de toute pensée d'enseignement religieux, auteurs et comédiens commencèrent par traiter des sujets chrétiens avec une liberté de langage, de costumes, de mise en scène que les drames liturgiques ne comportaient pas. C'étaient la Nativité, l'Adoration des Rois, la Passion de Notre-Seigneur, le Martyre de saint Étienne, de saint Denis, la Conversion de saint Paul, enfin les Actes des Apôtres, le plus développé de tous, car la représentation en dura plusieurs semaines et obtint un immense succès. Contrairement à ce qui eut lieu en Italie et en Allemagne, dès la première idée qu'on eut d'un art dramatique, la musique en France et en Angleterre n'occupait qu'une très petite place dans ce théâtre primitif. On puisait dans le répertoire des chants d'église que tous les spectateurs savaient par cœur, et la situation était ainsi caractérisée par telle hymne, telle antienne, tel psaume. Les confrères de la Passion donnèrent leurs premiers spectacles à Saint-Maur-les-Fossés, près de Vincennes, qui étaient les Champs-Élysées de cette époque. Le roi Charles VI protégea leurs essais et leur octroya en 1402 des lettres patentes qui leur permirent de s'installer à Paris.

C'est à ces représentations de la Nativité et de la Passion qu'il faut faire remonter l'origine des Noëls et des Complaintes en langue vulgaire, des Weihnachtslieder des Allemands, des Christmas-Carols des Anglais, des Villancicos des Espagnols. Les Bretons, les Flamands, les Languedociens, les Bourguignons, les Morvandiaux, les Provençaux eurent leurs noëls, qui, chantés par tradition dans les familles, nous ont été transmis avec les airs notés dans des recueils spéciaux.

Les Mystères jouirent d'une grande faveur en Allemagne aux quinzième et seizième siècles, particulièrement à Salzbourg, à Stuttgart, dans le Tyrol. On possède sur la Nativité de Jésus-Christ une pièce de Knust représentée en 1540, une autre de Bénédict Edelpöck donnée en 1556; enfin une troisième très développée en neuf actes et à vingt-quatre personnages du célèbre meistersänger Hans Sachs.

Une des pièces représentées à Paris avait pour titre *la Mondanité de Magdelaine*. L'auteur, Jehan Michel, craignait sans doute que la musique n'empêchât d'entendre les paroles de son poème, car il donne l'indication suivante : « Elle pourra chanter des choses faictes à plaisance, ce qui s'ensuit, et après le pourra dire sans chanter. »

Pendant que les courtisanes qui lui font cortège chantent des chansons assez gaillardes, Magdelaine, assistée de ses femmes Pérusine et Pasiphaé, fait sa toilette, se parfume, se farde, se pare de perles et de fleurs; des hommes

viennent lui chanter des madrigaux en s'accompagnant de la guiterne. Elle leur expose son genre de vie galante :

Je veuil estre toujours jolie,
Maintenir estat hault et fier,
Avoir train, suivre compaignie,
Encores huy meilleur qu'hyer.
Je ne quiers que magnifier.
Ma pompe mondaine est ma gloire :
Tant veuil au monde me fier,
Qu'il en soit à jamais mémoire.
J'ai mon chasteau de Magdalon,
D'où l'on m'appelle Magdelaine,
Où le plus souvent nous allon
Gaudir en toute joie mondaine.
Je veuil estre de tout bien pleine,
Tant qu'au monde n'ait la pareille ;
Et passer en plaisance humaine
Tout aultre qu'à moi s'appareille.

Il résulte donc des indications de l'auteur que l'on introduisait des chants dans les scènes déclamées et jouées, qu'on chantait des « choses faictes à plaisance », sauf à continuer ensuite le jeu de la pièce. C'est, en un mot, le vaudeville et l'opéra-comique, la comédie mêlée d'ariettes dès les quatorzième et quinzième siècles.

Il est incontestable que l'on a abusé de ces représentations pour en faire l'objet de réjouissances populaires, qui, dans tous les temps, dégénèrent facilement en folies carnavalesques. Mais c'est précisément pour bien établir la différence entre l'usage et l'abus, que j'ai cru devoir donner, le premier en date, le nom de *Drames liturgiques* à ces fêtes réellement religieuses, lorsqu'en 1847 j'ai publié mes études sur cette matière dans les *Annales archéologiques*. Le terme est resté. Des érudits comme MM. de Coussemaker, Léon Gautier, Marius Sepet, Fétis l'ont adopté : ce qui prouve, je crois, en faveur de sa précision. Toutefois ce dernier savant a encore accueilli avec trop de crédulité les assertions des écrivains hostiles ou prévenus (voir l'*Histoire de la Musique*, page 125). Les abominations dont il s'indigne ont pu avoir lieu dans la rue, mais les drames liturgiques proprement dits n'ont jamais eu rien de commun avec elles. Les Mystères, Farces et Sotties auxquels ils ont pu donner naissance ou servir de prétexte, ont amené à leur tour leur suppression. Il est facile de faire entre eux une distinction aussi équitable qu'évidente.

Toutefois, à l'occasion des fêtes de Noël, de l'Épiphanie, il y eut des

désordres et une exubérance de gaieté, même chez les clercs. A diverses reprises, des décisions de conciles, des ordonnances épiscopales furent nécessaires, et au quinzième siècle la Faculté de théologie de Paris condamna sévèrement ce qu'on appelait la *Fête des Fous*.

Le jour de la fête des Saints-Innocents et aussi le premier jour de l'année, fête de la Circoncision, il était d'usage de donner carte blanche aux jeunes clercs et d'organiser même une fête en leur honneur. Il en était de même le jour de la fête de saint Jean l'Évangéliste. Les enfants dansaient sous le porche de quelques églises, et de grands enfants, même des diacres, se laissaient entraîner par l'exemple. Ces coutumes bizarres étaient pratiquées également en Angleterre, dans la Souabe et la Franconie. Il reste encore des traces de ces danses semi-religieuses en Espagne, particulièrement à Tolède, pendant la Semaine Sainte.

CHAPITRE XII

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN OCCIDENT

INSTRUMENTS A VENT, A CORDES, A CLAVIER, A PERCUSSION. — LES ORGUES.
MUSIQUE CONCERTANTE. — MUSIQUE MILITAIRE.

Si un grand poète, Lamartine, qui ne chantait pas et qui n'a jamais joué de la lyre, a pu écrire ce vers :

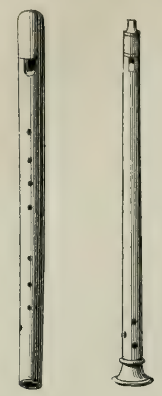
Chantons, puisque mes doigts sont encor sur la lyre,

on admettra sans difficulté que les poètes et rimeurs du moyen âge, que les auteurs de fabliaux et de rondels n'apportent à l'historien de la musique que de vagues renseignements sur la forme et l'usage des instruments. Les monuments sculptés en bois et en pierre donnent assez bien la forme, mais c'est la masse sans les détails, si essentiels pour comprendre la production de la sonorité. Les miniatures, les vitraux peints peuvent aider à retrouver la façon dont on se servait des instruments et la pose de l'artiste; mais c'est surtout l'instrument lui-même ou ses débris qui peut nous éclairer sur sa nature, son objet, sa tablature, lorsque nous le trouvons dans un musée, une bibliothèque publique ou dans une collection particulière.

Instruments à vent. — Les instruments à vent ont été chez tous les peuples les premiers dont la nature ait inspiré la construction.

Les instruments connus comme les plus anciens sont deux espèces de sifflets ou flûtes, trouvés l'un dans un dolmen, l'autre dans une couche

d'une époque dite préhistorique. Le premier a été taillé dans un bois de cerf, le second a été fabriqué d'un os de renne. Tous deux sont percés de trous à des distances régulières.



Flageolet. Galoubet.

La pipe ou le pipeau n'était autre que la flûte de Pan, c'est-à-dire l'assemblage de sept, huit ou neuf tuyaux.

Le flageolet à six ou sept trous était appelé *flaiole*, *flajos*, *flaguis*.

On appelait *fistula* un petit sifflet.

Le galoubet, à deux ou trois trous, est encore en usage dans les pays basques; on l'appelle *frestiau* ou *frestel*.

Les grandes flûtes droites, flauste, fleuste, flaute de Behaigne, avaient huit trous et formaient une famille embrassant une étendue considérable : la flûte basse donnait notre *sol* grave au-dessous de la seconde ligne supplémentaire, de la clef de *sol*. C'était le *bassus*. La flûte *ténor* donnait, tous les trous ouverts, le *ré* au-dessous des cinq lignes. Et la flûte appelée *discantus* produisait le *la* une quinte au-dessus. Mais comme le diapason de cette note *la* s'est élevé de deux tons depuis le treizième siècle, il faut en conclure que les flûtes droites descendaient au *mi* bémol. La longueur moindre de ces flûtes dépassait un mètre.



Hautbois a 7 trous ou douçaine.

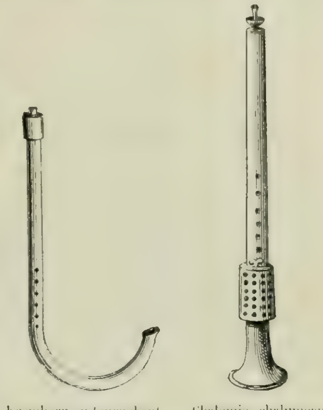
La famille des flûtes traversières, appelées *flauste traversaine*, se composait de flûtes discantées, c'étaient les plus élevées, de flûtes altos, de flûtes ténors et de flûtes basses. Lorsque leur longueur ne permettait pas de les maintenir en équilibre, on en soutenait l'extrémité par un support. L'étendue et le diapason différaient selon les pays.

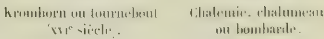
La douçaine (*dulciana*), instrument à anche double, était une sorte de hautbois.

Une autre douçaine ou hautbois plus long et plus grave avait une embouchure recourbée. Ces hautbois furent divisés, au dix-septième siècle, en dessus, altos, contraltos, ténors, basses et contre-basses, sous les noms de *kleine schalmey*, *discant schalmey*, *pommer alto* ou *hautbois de chasse*, *oboe di caccia*, *hautbois d'amour*, *hautbois* ou *corno inglese*, dont Lulli, Rameau

et S. Bac firent usage les premiers, le *pommer basset* ou *fagottino*, le *pommer basse* ou *fagotto* (basson), le *pommer double quinte*, *contra-fagotto*.

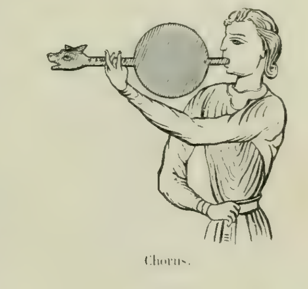
L'instrument appelé *chalemie*, de *calamus*, roseau, était muni d'une anche; le corps de l'instrument, en buis, fut perfectionné par Denner au dix-septième siècle; il devint la clarinette et le *corno di bassetto;* lorsqu'il était d'une plus grande dimension, on l'appelait *bombarde*.





Kromhorn ou tournebout (XVIe siècle). Chalemie, chalumeau ou bombarde.

Un autre instrument à anche appelé *kromhorn* et *tournebout*, cor recourbé, usité en Allemagne, avait un tube recourbé. On donna aussi ce nom à un jeu de l'orgue d'une sonorité belle, grave et suave à la fois, qui malheureusement a disparu dans les orgues modernes.



Chorus.

La cornemuse prenait le nom de *musette*, de *chevrette*. C'est la *zampogna* des Italiens, le *bagpipe* des Anglais, la *Sackpfeife* des Allemands; quand elle était de petite dimension, on l'appelait *sordellina*. On appelait *chorus* une outre traversée par deux tuyaux en airain dont l'un servait d'embouchure et l'autre de pavillon.

La *guimbarde* est, dit-on, d'origine asiatique. En sa qualité d'anche vibrante, elle doit figurer à son rang modeste parmi les instruments à vent.



Cornets.

Les cors et cornets, le *alp-horn* ou cor des Alpes, le *gems-horn*, ou cor de chamois, le cor sarrasinois ont été mieux conservés dans les collections que les autres instruments, à cause de leur forme simple. On se plaisait à les orner et à les garnir de métal. Le *cor de pin* ou *alp-horn* se retrouve encore dans les pays agrestes de la Suisse.

Les trompettes, trompes appelées *busine* ou *buisine*, du latin *buccina*, étaient d'un fréquent usage dans les tournois et les cortèges. La trompette allemande, *thurner-horn*, le clairon, *claraius*, la *saquebute* ou trombone à coulisse, complétaient la famille des instruments à vent en métal, dont



Thurner-horn, trompette allemande.

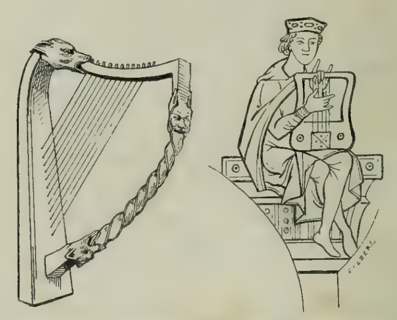
on voit la forme reproduite à profusion dans les sculptures de nos cathédrales comme dans les miniatures des manuscrits du douzième au quinzième siècle.

Instruments à cordes. — La harpe, instrument sacré chez les peuples du Nord, était chez nous, dès le neuvième siècle, d'un usage plus général. Le nombre de ses cordes a varié de douze à vingt-cinq pendant le cours du moyen âge.

Le *psaltérion* devint un instrument important par sa belle sonorité, due à la table d'harmonie, percée d'une ouïe assez large au centre et quelquefois de plusieurs au-



Harpiste du XIIIe siècle. Maison de Reims, d'après un dessin de Viollet-le-Duc.



Harpe à 12 cordes (XIVe siècle), d'après une peinture de la cathédrale du Mans.

Lyre de forme antique. XIIIe siècle).

tres plus petites, ainsi qu'au nombre de ses cordes métalliques, qui s'étendit de six à trente-deux. Au quatorzième siècle, on s'est servi de psaltérions à trente-huit cordes doubles, ce qui exigeait soixante-seize chevilles. Au lieu d'être porté devant la poitrine, on l'installa sur une table; au lieu

d'en pincer les cordes avec les doigts ou un plectre, on les frappa avec des baguettes. Il reçut alors le nom de tympanon, et, à l'heure où j'écris



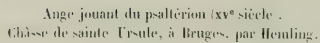
David jouant du psaltérion. Manuscrit du IXe siècle.

ces lignes, on entend chaque soir à l'Éden-Théâtre des artistes hongrois qui jouent de cet instrument avec une virtuosité remarquable.

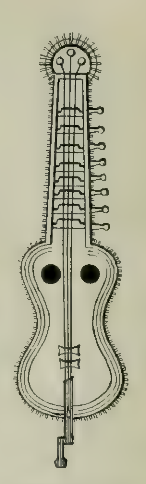
Les auteurs diffèrent d'opinion au sujet de la *rote*. Le nom indique-t-il

la forme de l'instrument, ou le frottement d'une roue sur les cordes, ou encore le mouvement de rotation d'une manivelle? Les uns en font le crouth gallois d'après un vers de Fortunat où se trouve le mot *chrotta;* les autres, un psaltérion arrondi, ce qui ne me paraît pas probable; d'autres enfin, une vielle avec sa roue; le fait est que la rote était un instrument à cordes dont le nombre a varié de trois à dix-sept. Nous allons retrouver cette vielle à roue dans le chapiteau de Boscherville.





Ange jouant du psaltérion (xv[e] siècle).
Châsse de sainte Ursule, à Bruges, par Hemling.



Organistrum ou rote.

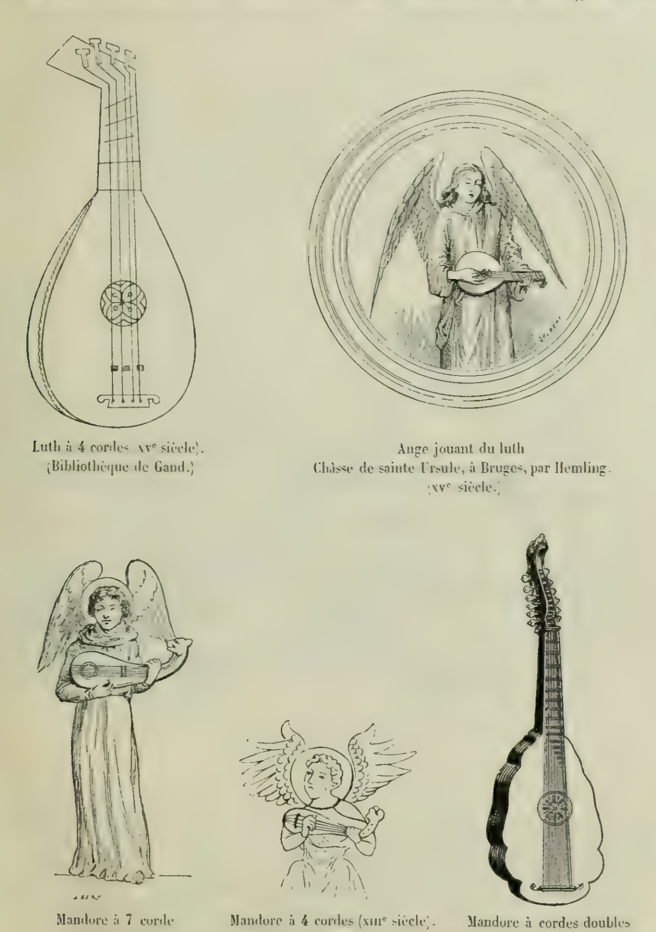
Le luth, *leut, luit, lus, luz, laute, liuto* dans les auteurs, a été l'instrument poétique par excellence.

Il importe peu de trouver à sa forme une origine orientale et arabe, mais beaucoup plus de constater le parti que les musiciens ont tiré de l'accord de ses cordes et de la variété de ses intonations. La facture des luths devint une industrie très répandue, surtout en Italie, et le nom de *luthier*, devenu générique, s'appliqua aux fabricants d'instruments en général, à l'exception des pianos et des orgues.

Les luths le plus anciennement représentés sur les manuscrits ont les cordes simples ou doublées, c'est-à-dire accordées sur le même son. Quoique l'usage des cases ne remonte qu'au quinzième siècle, les doigts n'en produisaient pas moins tous les intervalles. On augmenta successivement le nombre des cordes, qui fut porté à six doubles, auxquelles on ajouta

au dix-septième siècle quatre cordes simples tendues en dehors du manche, et qui, conséquemment, étaient pincées à vide.

La caisse du luth était formée de côtes bombées et oblongues, et le



Luth à 4 cordes (XVe siècle). (Bibliothèque de Gand.)

Ange jouant du luth Châsse de sainte Ursule, à Bruges, par Hemling. (XVe siècle.)

Mandore à 7 corde (XIIIe siècle).

Mandore à 4 cordes (XIIIe siècle). (Bibliothèque de Bruxelles.)

Mandore à cordes doubles (XVIe siècle).

cheviller renversé en arrière. La table d'harmonie offrait au centre une ouïe d'un large diamètre.

Le théorbe ou archiluth, le luth, la mandore et la mandoline se distin-

guent des autres instruments congénères en ce qu'ils ont une caisse à côtes et bombée ; le théorbe a des cordes à vide hors du manche.

La guitare a le dos plat.

La pandore a aussi le dos plat, mais les éclisses et la table offrent des découpures façonnées avec élégance.

La mandore était un luth de petite dimension et en différait aussi par la direction de la tête, qui était inclinée en avant. On en pinçait les cordes avec un plectre. La pandore en différait peu.

Le théorbe et l'archiluth avaient deux chevillers. La différence entre ces



Théorbe d'Italie et archiluth.

deux instruments consistait en ce que les grosses cordes de l'archiluth étaient doublées d'une petite octave et les minces d'un unisson.

Par les exemples que j'ai donnés ailleurs on voit que le théorbe n'a pu être inventé par Antonio Naldi, dit Bardella, musicien attaché à la cour des Médicis, mais que cet instrument était fréquemment en usage dès le treizième siècle.

Le nombre des cordes du luth, de l'archiluth, du théorbe, du *chitarrone*, variété du théorbe, différait tellement que l'établissement des tablatures remplirait inutilement plusieurs pages de ce livre. Je ne suis pas seul de cet

avis, car Matheson, le savant musicien ami de Hændel, écrivait en 1713 (*Das neu eröffnete Orchester*, Hambourg) : « Un luthiste arrivé à l'âge de quatre-vingts ans a certainement passé soixante ans de sa vie à accorder ; et, ce qui est pire, c'est que parmi cent joueurs, surtout s'ils sont amateurs, il est difficile d'en rencontrer deux qui soient capables d'accorder convenablement. Tantôt ce sont les cordes, tantôt ce sont les touches ou bien encore les chevilles qui laissent à désirer ; et l'on m'a dit qu'à Paris il en coûte autant d'entretenir un luth en bon état que de nourrir un cheval [1]. »

Le cistre est un petit luth ordinairement très orné. La caisse arrondie est décorée de filets d'ébène et d'ivoire, même de nacre. Des sillets mobiles placés sous le manche modifient la tension des cordes et changent l'accord



Cistre ou guitare mauresque (XVe siècle).

Colascione, imitation du *tanbour* arabe (XVIe siècle).

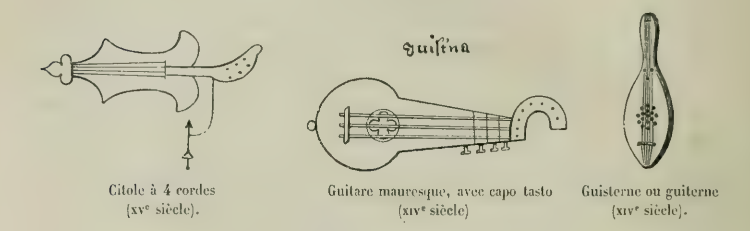
Guitare à 5 cordes doubles (XVIe siècle).

de l'instrument. Le mot cistre vient de *cithara*, *Zither* en allemand, citole aussi en français. Ungelter publia à Paris en 1780 une méthode pour cet instrument, ce qui prouve qu'on s'en servait encore. Le cistre italien a dix-huit touches. Le *colascione*, appelé aussi *morache*, est une imitation du *tanbour* arabe. Son long manche est divisé en une douzaine de touches. Il a trois cordes ; on l'appelle aussi guitare mauresque. La citole n'avait que quatre cordes et était pincée par un plectre.

1. *Catalogue du Musée instrumental de Bruxelles*, par M. Mahillon.

La guitare, *guisterne* ou *guittère*, diffère du luth par sa forme échancrée, son dos plat et la courbure de son cheviller. Elle s'est acclimatée surtout en Espagne.

La manière d'accorder les luths et les guitares s'appelait *tablature*, mais



Citole à 4 cordes (xve siècle).

Guitare mauresque, avec capo tasto (xive siècle)

Guisterne ou guiterne (xive siècle).

ce système aussi compliqué qu'ingénieux ne saurait être exposé utilement ici.

L'instrument à archet le plus ancien employé en Occident paraît avoir été la rubèbe, sorte de caisse sonore surmontée de deux cordes à la quinte l'une de l'autre, qu'on tenait sur le genou et qu'on jouait avec un archet de forme arquée. Les sons étaient assez graves.

Ensuite vinrent les gigues, montées de trois cordes, à dos arrondi et de diverses grandeurs, d'où il résultait qu'elles formaient une famille composée du *dessus* ou soprano, de l'*altus* ou alto, du *ténor* et du *bassus*.



Rubèbe à 3 cordes (xve siècle). Tableau attribué à Hemling.)

Gigue à cheviller arrondi (xive siècle). (Bibliothèque royale de Bruxelles.)

La mandoline milanaise a six cordes doubles, et la napolitaine quatre doubles accordées par quintes comme les violons, *sol, ré, la, mi*. Mozart s'est servi de la mandoline dans la sérénade de *Don Juan*, et Grétry dans celle de *l'Amant jaloux* : « *Tandis que tout sommeille.* »

Le rebec était une caisse oblongue, équarrie et cintrée sur les côtés; de plus petite taille que la rubèbe, ayant trois cordes, il rendait des sons élevés.

La vièle a été la mère de famille de toutes les violes, violons, altos ou quintes, basses de viole. A l'origine, elle était de forme ovale et n'avait pas d'échancrures pour le passage de l'archet. Des cordes placées à gauche

et à droite en dehors du manche résonnaient à vide, et l'archet ne pouvait fonctionner qu'à la condition de tenir la viole verticalement.

Ces violes à trois, quatre, cinq et six cordes étaient donc jouées



Violiste, (Maison de Reims, XIIIe siècle, d'après un dessin de Viollet-le-Duc.)



Viole (XIVe siècle).

comme notre violoncelle, lorsqu'elles étaient grandes comme la *grosse geige* allemande.



Viole avec échancrures (XVe siècle) (Heures du roi René.)

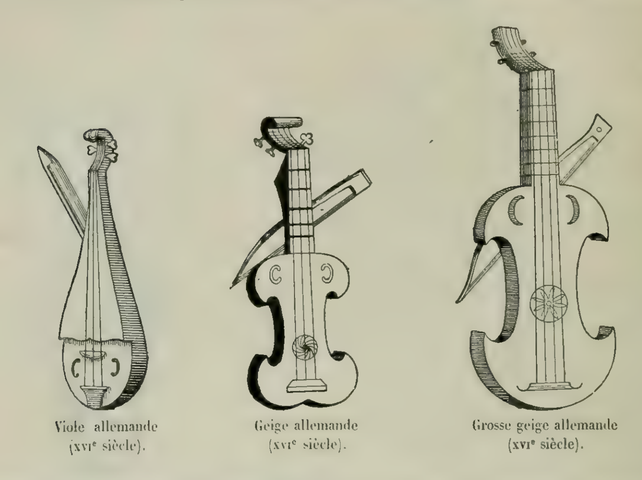
Viole sans échancrures (XIVe siècle). (Ms. Bibl. royale de Bruxelles.)

Ange jouant de la viole. Châsse de sainte Ursule, par Hemling (XVe siècle).

Mais quand les échancrures furent appliquées à des violes plus petites et

que le dos plat permit de les appuyer contre la poitrine, le violon prit naissance et eut alors ses quatre cordes, qui suffirent à produire les effets les plus puissants de l'art musical.

C'est à la France que revient l'honneur d'avoir transformé la viole du



Viole allemande (xvi[e] siècle). Geige allemande (xvi[e] siècle). Grosse geige allemande (xvi[e] siècle).

moyen âge en violon moderne, puisque, au seizième siècle, cet instrument est désigné sur les partitions italiennes sous le nom de *piccolo violino alla francese* (petit violon à la française), et que le plus ancien violon connu, qui porte la date de 1449, est signé Jean Kerlin, luthier breton. La fortune du violon fut rapide; car elle a atteint son apogée dès le seizième siècle, dans la fabrication de Nicolas et André Amati de Crémone; puis vinrent les Stradivari, les Guarneri, les Steiner.



Monocorde à archet (xii[e] siècle).

Diacorde à archet (xiv[e] siècle). (Bibliothèque de Bruxelles.

La basse de viole devint le violoncelle, auquel on ne conserva que quatre cordes: deux en laiton, deux en boyau, donnant environ quatre octaves. On ne peut donc pas en attribuer l'invention à Buononcini, ni au P. Tardieu. Il fut introduit à l'Académie royale de musique au dix-septième siècle par Battistini.

La contrebasse se trouve également remonter assez haut dans le moyen âge. Car il a existé au douzième siècle un instrument de grande taille appelé *monocorde*, et un autre nommé *dicorde* ou *diacorde* que l'on faisait résonner avec l'archet. Le monocorde à archet, caisse oblongue s'élargissant du sommet à la base, est devenu, au moins quant à sa forme, la *trompette marine* dont le son réjouissait fort le bourgeois gentilhomme de Molière. Il ne reçut la forme du violoncelle qu'au dix-septième siècle en



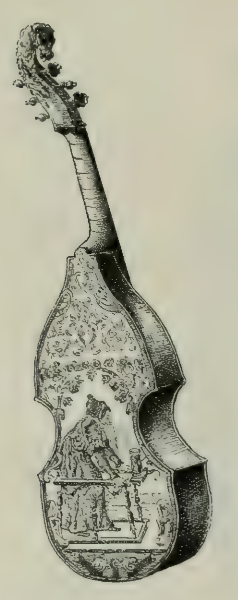
Duiffoprugcar, célèbre luthier de Bologne.

Allemagne sous le nom de *grosse Contrabassgeige*, et en Italie sous celui de *contraviolone*. On l'employa pour la première fois à l'Opéra dans l'*Alcyone* de Marais, en 1706. Il y a eu des contrebasses à cinq cordes, mais trois seulement ont été jugées nécessaires pendant longtemps. Elles ont maintenant généralement quatre cordes, accordées par quartes à partir du *mi* au-dessous des cinq lignes de la clef de *fa*.

Qu'il y a loin de la *viola alla spalla*, qui ne quittait pas l'épaule, à ce

gigantesque instrument dépassant la taille humaine. M. Vuillaume en a construit un exemplaire colossal dont la corde grave descend à l'unisson du tuyau de trente-deux pieds de l'orgue.

Les instruments de musique de Duiffoprugcar furent très recherchés



Viola da Gamba
(faite par Gaspard Duiffoprugcar).



Viola da Gamba
(1547).

au seizième siècle. François Ier avait fait venir cet habile luthier de Bologne à Paris. On connaît de lui des basses à sept cordes sonnant *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *mi*, *la*, *ré*, des tailles de violons et des violons d'une facture élégante.

Sur les tables de ses instruments, divers sujets sont exécutés en pièces de bois rapportées, tels que le Plan de Paris, l'image de saint Luc d'après Raphaël, du Moïse de Michel-Ange, de saint Jean l'Évangéliste. Sur les manches sont sculptés les armes de François Ier, la Salamandre et d'autres ornements. Quelques amateurs possèdent encore des spécimens magnifiques de ce célèbre luthier bolonais.

Les violons de faïence sont du domaine de la curiosité. L'exemplaire



Violon de faïence, face et revers. (Musée de Rouen, XVIIe siècle.)

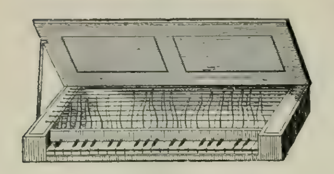
dont nous donnons ici la reproduction est une pièce intéressante du Musée de Rouen et mérite sa célébrité.

INSTRUMENTS A CLAVIER

L'usage du clavier, au moyen duquel on détermine la vibration de l'air dans des tuyaux, remonte à une antiquité très reculée, comme on le verra plus loin dans l'histoire que je tracerai des orgues pneumatiques et hydrauliques. Le clavier, appliqué aux instruments à cordes au quatorzième siècle, substitua un procédé mécanique à l'action directe des doigts sur les cordes.

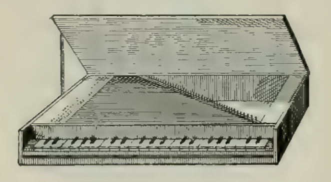
Le *clavicorde* ou *manichordion* consistait en une caisse oblongue qu'on

posait sur une table; à l'intérieur s'étendait la table d'harmonie, sur laquelle étaient des cordes qui étaient frappées par une lame métallique mise en mouvement par la touche. A l'origine, afin de ne pas multiplier le nombre des cordes, elles étaient divisées dans leur longueur par de petits chevalets, et la disposition des lames permettait de tirer des tons différents de la même corde. L'étendue de cet instrument, qui était d'abord de trois octaves, fut portée à cinq; le clavicorde était encore en usage dans quelques pays de l'Europe au siècle dernier. Le même instrument, ayant des marteaux en bois au lieu de lames métalliques, s'appelait *doucemèle*, *dulce melos*.

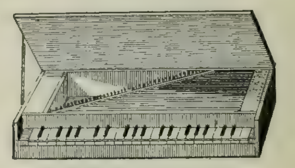


Manichordion ou clavicorde (XVIe siècle).

On augmenta le nombre des cordes, et chaque touche correspondit à une corde unique dans le *clavicembalum*, où les cordes étaient pincées par une



Clavicembalum (XVIe siècle).



Virginale (XVe et XVIe siècles).

plume de corbeau, mue à l'aide d'une bascule. On trouve des exemples du clavicembalum vertical.

La *virginale* ne différait du clavicembalum que par la douceur de ses sons.

Le *piano* a pour premier ancêtre le *clavicorde*, dont le son était très faible.

Les becs de plume de corbeau qui pinçaient les cordes étaient remplacés quelquefois par des morceaux de cuir. Les premiers clavecins ainsi construits avaient deux cordes pour chaque note.

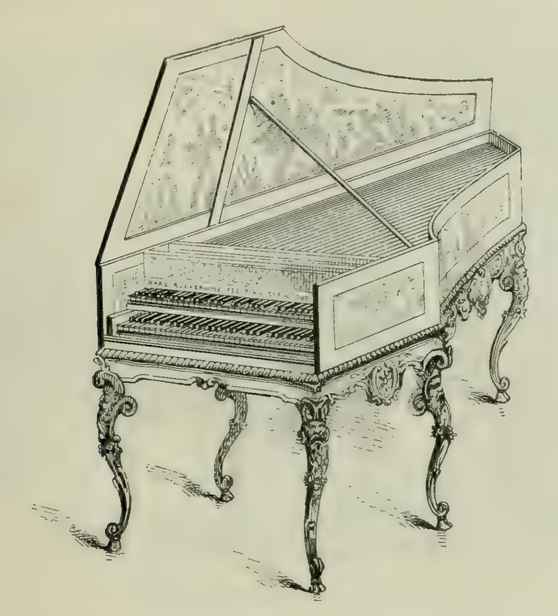
Lorsqu'ils étaient de petite dimension et qu'ils n'avaient qu'une corde par note, on les appelait *épinette* ou *virginale*.

Le *clavecin* avait aussi deux claviers superposés dont l'un faisait parler une rangée de cordes à l'octave de la première.

Dans l'épinette, la virginale, l'archicembalo, le clavecin, la corde était pincée par des pointes de plume, de bois ou de cuir fixées à des lan-

guettes de bois appelées *sautereaux*, mises en mouvement par les touches du clavier. L'épinette avait une forme triangulaire, tandis que la table de la virginale était carrée.

La substitution des marteaux aux languettes, imaginée par Bartolomeo Cristofori, facteur florentin, en 1711, permit de varier l'intensité du son, ce qui fit donner au nouvel instrument le nom de *piano-forte*. Il succéda au clavecin. Ce système ne tarda pas à recevoir les plus ingénieux per-



Clavecin à deux claviers superposés (xviie siècle).

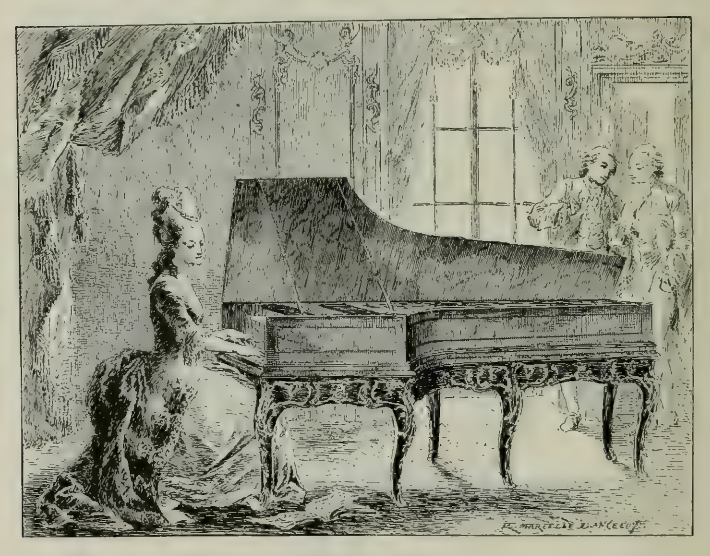
fectionnements. De son côté, l'organiste saxon Schrœter remplaça aussi, en 1717, les becs de plume par des marteaux. Silbermann, facteur d'orgues en Silésie, perfectionna cette invention. Les marteaux frappaient les cordes en dessous.

Les Érard, les Edelmann, Ignace Pleyel perfectionnèrent le forte-piano, et au commencement de ce siècle on eut de bons instruments carrés à trois cordes et à cinq octaves et demie.

Les facteurs allemands rendirent au piano-forte la forme du clavecin, afin de donner plus de longueur aux cordes basses. Le mécanisme du marteau

à échappements qui les faisait retomber après avoir frappé les cordes, opéra une transformation complète dans la facture et aussi dans l'exécution, qui devint plus ferme et plus sonore. Divers facteurs, Pape entre autres, adoptèrent l'usage de faire frapper les marteaux par-dessus les cordes.

Enfin, pour que l'instrument tînt moins de place dans les appartements, devenus de plus en plus exigus, on imagina de donner aux cordes la direction verticale, ou oblique, ou demi-oblique ; il en résulta le *pianino* et le *piano droit*, qui devint le complément indispensable de tout ameublement,



Clavecin (xviiie siècle).

en même temps qu'il contribua à répandre, sinon la science et le goût, du moins l'usage de la musique.

Je reviendrai plus loin sur les perfectionnements apportés à la facture du piano dans le cours du dix-neuvième siècle, et je traiterai aussi de l'influence de la pratique générale de cet instrument sur la destinée de l'art musical.

La musique de chambre était peu bruyante aux dix-septième et dix-huitième siècles. Scarlatti, Couperin, Bach charmaient leurs auditeurs sur des instruments dont la résonance était bien faible en comparaison de celle de nos pianos à queue et même des pianinos d'aujourd'hui. La finesse

de leur jeu, la délicatesse des dessins harmoniques, les mille détails de leurs compositions étaient appréciés. Le jugement de l'oreille s'exerçait alors peut-être avec plus de finesse, de précision et de rectitude que plus tard, lorsque à une puissante sonorité est venu s'ajouter l'usage abusif et trop constant de la grande pédale. Je suis loin d'approuver le mot irrévérencieux de Voltaire : « Le piano-forte n'est qu'un instrument de chaudronnier en

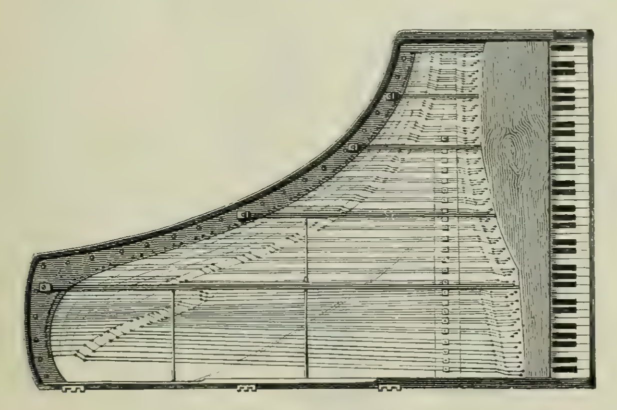


Table d'harmonie de piano moderne.

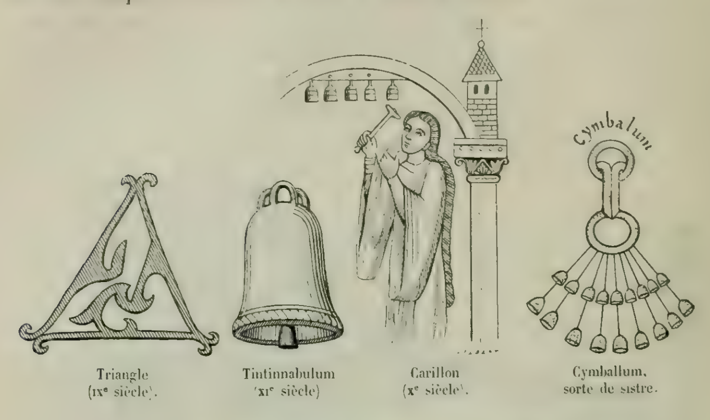
comparaison du clavecin[1]. » Cependant on serait en droit de demander aux virtuoses pianistes de ménager un peu plus les oreilles délicates.

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Les instruments à percussion n'ont pas été très bruyants pendant le cours du moyen âge, et je crois qu'il faut attribuer cette particularité à la prédominance du caractère religieux des fêtes et aux sentiments poétiques de la chevalerie. Quant à leur nature, elle a été la même que chez les autres peuples et qu'à toutes les époques. C'étaient des cymbales, des triangles, des castagnettes, des cloches appelées *tintinnabula*, des clochettes (*nolæ*), des crotales ou petites sphères remplies de boules de métal, rappelant les sistres des anciens, des tambours, des tambours de basque, des tambourins appelés *bedons*, dont la caisse était longue et étroite, des timbales de différente grandeur appelées *naquaires*, et des carillons

1. Lettre du 8 décembre 1774.

aériens auxquels les Flamands apportèrent de grands perfectionnements, surtout lorsqu'ils les firent mouvoir à l'aide de claviers.



Triangle (IXe siècle). — Tintinnabulum (XIe siècle). — Carillon (Xe siècle). — Cymballum, sorte de sistre.



Carillonneur flamand (XVIe siècle).

La guimbarde est originaire de l'Asie ; placée entre les dents, elle re-

sonne au moyen d'une languette mise en vibration par le doigt; le mouvement des lèvres produit des sons variés.

L'ORGUE

Les représentations d'orgues antiques sont trop incomplètes pour que nous puissions en comprendre parfaitement le mécanisme. Mais le principe de l'orgue y est suffisamment établi par l'inégalité des tuyaux et par la présence d'un moteur, dont la forme varie et dont la nature est souvent incertaine.

Un monument, que l'on voit au Musée d'Arles, nous offre les figures sculptées de trois orgues. Mais, pas plus que les autres représentations qui nous ont été conservées, elles ne correspondent aux descriptions que les auteurs ont données de l'orgue. Comment cet instrument rudimentaire, à peine ébauché, pouvait-il faire résonner « les voix innombrables d'une moisson d'airain » dont parle Claudien au quatrième siècle?

Comment, dès le deuxième siècle, Tertullien aurait-il pu en concevoir une si grande idée, au point d'en tirer une comparaison avec l'âme? « Considérez, dit-il, cette machine étonnante qu'on appelle *orgue*, composée de tant de conduits et de parties différentes, de tant de pièces formant un si grand assemblage de sons et comme une armée de tuyaux; cependant, tout cet ensemble ne forme qu'un seul instrument[1]. »

L'orgue est l'instrument traditionnel par excellence, celui qui a été associé aux pensées religieuses, qui est dépositaire de la science de l'harmonie, pour lequel presque tous les grands compositeurs ont eu de la prédilection : Frescobaldi, Bach, Hændel, Rameau, Mozart, Hummel, Méhul, Meyerbeer, Weber. Les sons de l'orgue inspirent le recueillement et la méditation.

Un des esprits les plus analytiques du seizième siècle, Montaigne, a bien résumé dans ce passage, si connu d'ailleurs, l'influence des formes hiératiques sur l'imagination et le sentiment, et il n'a garde d'omettre l'orgue :

« Il n'est cœur si dur, ni âme si revesche qui ne se sentent touchés de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises, la

1. « Spectas portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico; tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia. Spiritus ille qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus. » (Tertullien, *de Anima*, c. IV.)

diversité d'ornements et l'ordre de nos cérémonies, et ouyr le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée, si religieuse de nos voix. Ceux mêmes qui y entrent avecque mépris sentent quelque frisson dans le cœur et quelque horreur qui les met en défiance de leur opinion. »

Avant de devenir l'instrument hiératique par excellence, « celui qui veut un temple pour demeure », l'orgue était employé dans les fêtes profanes et théâtrales. Nous l'avons vu sous Néron, nous le revoyons sculpté sur un bas-relief de l'obélisque de Constantinople, sous le règne de Théodose vers 385. Il s'agit ici d'un vrai spectacle. Sept femmes dansent aux sons de trois flûtes doubles et de deux orgues placées à droite et à gauche de l'estrade. Deux hommes ou enfants sont montés sur les soufflets, et l'organiste paraît avoir un clavier sous les doigts.

On a contesté la découverte que je crois avoir faite de la première description d'un orgue dans la douzième pythique de Pindare. Il est plus commode de répéter avec tous les historiens *ad usum alumnorum* que le premier orgue fut construit à Constantinople au huitième siècle, et que Constantin Copronyme en envoya un au roi Pépin, en 757. On va voir qu'il faut remonter bien plus haut, chez les Byzantins, les Gallo-Romains, les Latins et peut-être au delà.

L'origine de l'orgue remonte donc aux temps les plus reculés. Jubal a pu en être l'inventeur, puisqu'il est dit de lui dans la Bible qu'il fut l'inventeur des cithares et des orgues. Le mot chaldéen *abuba*, que saint Jérôme a traduit par *organum*, correspond à *ambubajarum collegia*, dont se sert Horace pour désigner les joueuses d'orgues de Syrie (voyez Horace, lib. I, sat. II, 1).

Pindare, dans sa douzième pythique, semble faire en ces termes la description d'un orgue :

Αλλ' ἐπεὶ ἐκ τούτων φίλον ἄνδρα πόνων
ἐῤῥύσατο, παρθένος αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.
Εὗρεν Θεός· ἀλλά νιν εὑροῖσ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
ὠνόμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
εὐκλεᾶ λαοσσόων μναστῆρ' ἀγώνων,

λεπτοῦ διανισσόμενον χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων,
τοὶ παρὰ καλλιχόρῳ ναίοισι πόλει Χαρίτων,
Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.

« Après que Pallas eu arraché à ces périls son cher héros, elle inventa la mélodie des flûtes produisant tous les sons, afin d'imiter par elles le gémissement retentissant d'Euryale agitant rapidement ses mâchoires. C'est une divinité qui inventa cet instrument et qui en enseigna l'usage aux mortels, sous le nom glorieux de nome *aux nombreuses têtes;* car il devait être employé dans les arènes populaires. Il est produit par de minces feuilles d'airain et des roseaux qui croissent près de la ville aux chants harmonieux, patrie des Grâces, et dans les bois sacrés du Céphise, où ils sont les témoins fidèles des chœurs et des danses. »

ORGUES HYDRAULIQUES

On n'a pas encore pu se rendre compte de la construction de l'orgue hydraulique, dont l'invention a été attribuée à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Évergète, et qui a été décrit successivement par Héron le mécanicien, Vitruve et Athénée. On lit dans Suétone (Néron, XLI) :

« Néron passa le reste du jour à examiner des orgues hydrauliques d'une espèce nouvelle et inconnue; il en montra tous les détails, disserta sur le mécanisme et le travail de chacun d'eux, et assura qu'il les reproduirait bientôt sur le théâtre. »

Saint Jean Chrysostome en fait mention.

Cet instrument se faisait entendre pendant les courses de chars, suivant le témoignage de Pétrone (Petron., *Satyric.*, c. XXXVI.)

Claudien, au quatrième siècle, dans son panégyrique de Théodose, fait une description agréable et expressive de l'orgue hydraulique :

Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus ahenæ,
Intonet, erranti digito, penitusque trabali
Vecte, laborantes in carmina concitet undas.

On voit que cet instrument se composait d'un clavier, que l'abaissement des touches était loin d'offrir une grande résistance, ainsi qu'on l'a cru, puisque la pose légère des doigts suffisait pour produire les sons les plus forts, que les tuyaux d'airain étaient assez nombreux pour que le poète les ait comparés à une moisson d'épis. Quant à l'action de l'eau agitée au moyen d'un levier d'une grande dimension, on n'a pas encore pu acquérir une connaissance suffisante de cette soufflerie singulière. Les uns ont pensé que le vent était obtenu par une chute d'eau ou par un mécanisme composé

d'une roue à aubes soulevant des soufflets. Cette explication n'est guère admissible, parce qu'elle subordonne la construction des orgues au voisinage d'une rivière ou tout au moins d'un cours d'eau.

Des textes de Julius Pollux et de Malmesbury viennent jeter quelques lueurs sur cette question obscure. Le premier, en parlant de la flûte tyrrhénienne, dit que les sons produits par la vapeur d'eau bouillante dans un tube de fer sont plus beaux et plus forts que par l'air froid, et le second auteur, plus explicite, décrit l'application de ce principe dans l'orgue d'une église d'Angleterre : « Extant etiam apud illam ecclesiam organa hydraulica, ubi mirum in modum aquæ calefactæ violentiâ ventus mergens implet concavitatem barbiti, et per multiforatiles transitus æneæ fistulæ modulatos clamores emittunt. »

Vitruve ne dit rien qui puisse faire croire à l'action de la vapeur dans les orgues. Toutefois il serait possible que, bien des années après l'invention de Ctésibius, on ait imaginé de chauffer l'eau renfermée dans le coffre décrit par l'architecte romain, et de remplacer par la vapeur le levier qui mettait les pistons en mouvement. En admettant cette hypothèse, les textes que nous avons cités n'offriraient entre eux aucune contradiction.

En étudiant attentivement le chapitre de Vitruve, on entrevoit non seulement la construction générale de l'instrument, qui est conforme aux éléments composant l'orgue moderne, mais encore l'utilité et la fonction de l'eau, fonction plus restreinte qu'on ne l'a cru, puisqu'elle se bornait à obvier par le déplacement de son poids à l'inégalité du vent produit par le jeu des pistons. La description de Vitruve est aussi claire qu'elle peut l'être. Il reconnaît lui-même, au commencement et à la fin, qu'elle ne sera pas suffisante aux yeux des personnes étrangères à la construction des orgues. Mais il est hors de doute qu'il possédait complètement la matière et qu'il en a parlé *ex professo* [1].

1. Je donne ici le texte de Vitruve, en indiquant le sens des termes techniques dont l'ignorance rendrait certains détails inintelligibles.

DE HYDRAULICIS ORGANIS.

« De hydraulicis autem quas habeant ratiocinationes, quam brevissime proximeque attingere potero et scriptura consequi, non prætermittam. De materia compacta basi, arca in ea ex ære fabricata collocatur. Supra basim eriguntur regulæ dextra ac sinistra scalari forma compactæ, quibus includuntur æerei modioli (cylindres creux), fundulis ambulatilibus (pistons arrondis) ex torno subtiliter subactis, habentibus fixos in medio ferreos ancones (coudes de fer, équerres fixées aux leviers par des charnières), et verticulis cum vectibus conjunctos, pellibusque lanatis involutos. Item in summa planitia foramina circiter digitorum ternum, quibus foraminibus proxime in verti-

Porphyre Optatien, poète latin du quatrième siècle, dans son panégyrique de Constantin, a décrit la figure d'un orgue par le moyen de vers composés et disposés symétriquement. Les touches sont représentées par vingt-six vers ïambiques catalectiques; un vers hexamètre placé horizontalement figure la table sur laquelle sont placés les tuyaux, et que nous appelons sommier. Vingt-six autres vers représentent les tuyaux de hauteur différente et correspondant aux touches. Ce sont des vers hexamètres, et par un effort qui assurément fait plus d'honneur à la patience ingénieuse d'Optatien qu'à son génie poétique, le premier vers représentant le plus petit tuyau n'a que vingt-cinq lettres, tandis que le vingt-sixième vers, corres-

culis collocati ærei delphini (ces dauphins qui tiennent suspendus les cymbales ou cônes en cuivre qui entrent dans les cylindres, nous paraissent être des fléaux de balance dont la forme pouvait avoir été primitivement recourbée), pendentia habent e catenis cymbala ex ære infra foramina modiolorum chalata (trous des cylindres).

« Intra arcam, quo loci aqua sustinetur (dans le coffre où l'eau est suspendue), inest pnigeus (du grec πνῖξ, éteignoir; sa figure est celle d'une hotte de cheminée; c'était le réceptacle de l'air), uti infundibulum inversum, quem subter taxilli (dés) alti circiter digitorum ternum suppositi, librant spatium imum inter labra pnigeos et arcæ fundum. Supra autem cerviculam ejus coagmentata arcula (coffret) sustinet caput machinæ, quæ græce κανὼν μουσικός (règle musicale) appellatur : in cujus longitudine canales, si tetrachordos est, sunt quator; si hexachordos, sex; si octochordos, octo (si l'orgue a quatre, six ou huit jeux). Singulis autem canalibus singula epistomia (robinets) sunt inclusa, manubriis ferreis collocata : quæ manubria quum torquentur, ex arca patefaciunt nares (passages de l'air) in canales. Ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus, quæ sunt in tabula summa, quæ tabula græce πίναξ (table, sommier) dicitur. Inter tabulam et canona regulæ sunt interpositæ, ad eumdem modum foratæ et oleo subactæ, ut faciliter impellantur, et rursus introrsus reducantur, quæ obturant ea foramina pleuritidesque (côtes; il s'agit ici des soupapes) appellantur, quarum itus et reditus alias obturat, alias aperit terebrationes.

« Hæ regulæ habent ferrea choragia (du grec χορηγός, celui qui fait danser; Vitruve appelle ainsi les ressorts au moyen desquels les touches agissaient sur les soupapes), fixa et juncta cum pinnis (touches), quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum. Continentur supra tabulam foramina, quæ ex canalibus habent egressum spiritus : regulis aliis sunt annuli agglutinati (ces anneaux tenaient lieu de ce qu'on appelle le faux sommier), quibus lingulæ omnium includuntur organorum. E modiolis autem fistulæ sunt continenter conjunctæ pnigeos cervicibus pertingentesque ad nares, quæ sunt in arcula, in quibus asses (focets) sunt ex torno subacti et ibi collocati, qui, quum recipit arcula animam, spiritum non patientur obturantes foramina rursus redire.

« Ita quum vectes (les leviers) extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum ad imum, delphinique, qui sunt in verticulis inclusi, chalantes in eos cymbala, replent spatia modiolorum, atque ancones, extollentes fundos intra modiolos vehementi pulsus crebritate, et obturantes foramina cymbalis superiora, aera, qui est ibi clausus, pressionibus coactum in fistulas cogunt, per quas in pnigea concurrit, et per ejus cervices in arcam : motione vero vectium vehementiore spiritus frequens compressus epistomiorum aperturis influit, et replet anima canales.

« Itaque quum pinnæ manibus tactæ propellunt et reducunt continenter regulas, alternis obturando foramina, alternis aperiundo, ex musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces.

« Quantum potui niti, ut obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur, contendi; sed hæc non est facilis ratio, neque omnibus expedita ad intelligendum præter eos, qui in his generibus habent exercitationem. Quod si qui parum intellexerint e scriptis, quum ipsam rem cognoscent, profecto invenient curiose et subtiliter omnia ordinata. »

pondant au tuyau de la plus grande dimension, en offre cinquante. Dans les douze derniers vers, l'auteur donne la description de l'orgue. « L'artiste, en abaissant les touches, ouvre le passage au vent qui, en passant dans les tuyaux d'airain creux et arrondis, produit des sons puissants. On peut obtenir ainsi une mélodie agréable et rythmée, tantôt rapide, tantôt calme; l'organiste peut à son gré produire dans les âmes les émotions les plus douces ou une religieuse terreur. »

L'instrument décrit par Optatien était un orgue hydraulique, comme on peut s'en convaincre par ces deux vers :

Sub quibus unda latens properantibus incita ventis
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
. . . .

mais le mécanisme paraît avoir été différent de celui que nous venons d'exposer d'après l'architecte romain. De son temps, l'eau était un moteur employé dans l'intérieur même de l'orgue, tandis que, quatre siècles plus tard, son action fut combinée avec celle d'une soufflerie considérable mise en mouvement par des bras nombreux et robustes.

Nous avons pensé qu'il serait agréable au lecteur de pouvoir se rendre compte par lui-même de ce curieux document. Nous faisons toutefois observer qu'il faut en retourner la figure, pour avoir les sons graves à gauche et les sons aigus à droite. Plusieurs représentations d'orgues portatives dans les manuscrits offrent la même disposition des tuyaux que celle de la figure d'Optatien. Hippolyte Flandrin a dû se servir d'une de ces représentations dans ses admirables peintures murales de l'église de Saint-Vincent de Paul, car il a placé les tuyaux graves à droite et les dessus à gauche, dans l'orgue que touche sainte Cécile.

FIGURE D'UN ORGUE D'APRÈS PORPHYRE OPTATIEN.

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausuro donet metri felicia texta,
Augeri longo patiens exordia fine
Exiguo cursu; parvo crescentia motu,
Ultima postremo donec fastigia tota
Ascensu jugi cumulato limite claudat,
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari lege retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æquiparantem
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fœcunda canoris
Ære cavo et tereti, calamis crescentibus aucta.
Quis bene suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros clauditque aperitque
Spiramenta, probans placidis bene consona rhythmis.
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis,
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc animatque agitans augetque reluctans
Compositum ad numeros, propriumque ad carmina præstat,
Quodque queat minimum ad motum intremefacta frequentia
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus,
Jamque metro et rhythmis præstringere quidquid ubique est.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA

Post martios labores
Et Cæsarum perennes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principis tropæa;
Felicibus triumphis
Augusta rite sæclis
Exsultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis.
Hac ordo veste clarus
Cum purpuris honorum
Fausto precantur ore,
Feruntque dona læti,
Jam alma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens coruscas
Victorias triumphis
Votaque jam theatris
Redduntur et choreis.
Me sors iniqua tantis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tot vota fonte Phœbi
Versuque compta solo.

L'orgue était connu en Angleterre et avait reçu de grands développements, puisqu'au dixième siècle, à Westminster, on en voyait un qui se composait de quatre cents tuyaux. Martianus Capella, qui vivait au cinquième siècle, en avait vu partout dans ses voyages : *Hydraulas per totum orbem inveni* (Malmesbury, cité dans Du Cange).

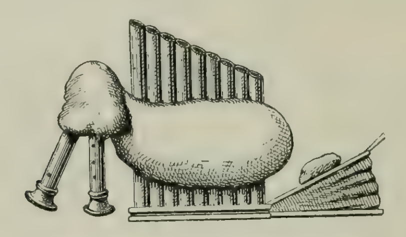
La tradition de ces instruments était répandue en Italie, car Eginhard rapporte qu'un prêtre vénitien, nommé Georges, construisit un orgue hydraulique à Aix-la-Chapelle, pour le roi Louis le Débonnaire.

Les historiens allemands, de leur côté, font mention des orgues qui

existaient à la fin du dixième et du onzième siècle dans les églises d'Erfurt, de Magdebourg et de Halberstadt.

ORGUES PNEUMATIQUES

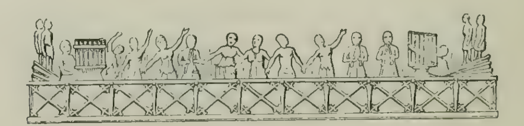
Le principe de l'orgue et ses éléments se remarquent avec évidence dans la musette tirée d'une médaille contorniate de Néron, dont nous donnons la reproduction ; en effet, il se compose de tuyaux à hauteur proportionnelle,



Musette tirée d'une médaille contorniate de Néron.

d'une soufflerie chargée d'une pierre régulatrice, d'un réservoir d'air. Le clavier est remplacé par des tubes dont le musicien ouvre ou bouche les trous à son gré.

L'orgue était en usage au temps de saint Augustin, puisque ce docteur en parle dans son commentaire du cinquante-sixième psaume[1].



Orgues byzantines. Obélisque de Constantinople (IVe siècle).
Voir l'explication de ce bas relief, page 416.

Au cinquième siècle, Cassiodore le compare à une tour formée par des tuyaux ; il parle des touches en bois et de l'habileté du maître qui tire de cet instrument des effets grandioses et suaves. *Magistrorum digiti grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam.*

Dom Bedos, qui de tous les auteurs anciens et modernes est celui qui a traité l'art de la facture des orgues avec le plus de science et de détails pra-

1. « Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum ; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est. »

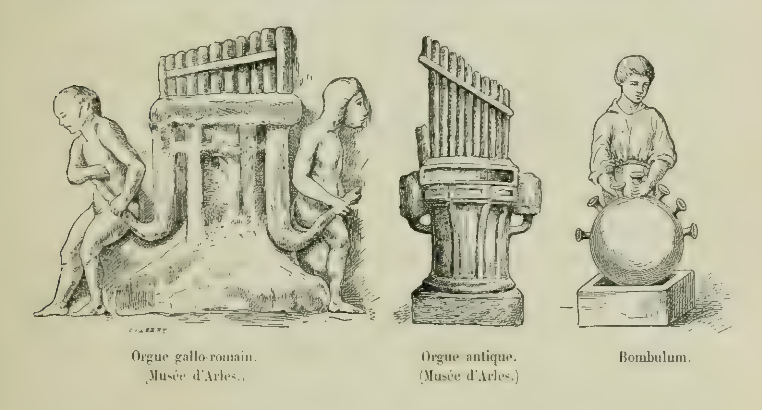
tiques, déclare que l'usage des orgues se répandit promptement dans toute l'Allemagne dès le neuvième siècle.

Quelques années plus tard, le pape Jean VIII demandait à un évêque de Frésingue, en Bavière, un orgue approprié aux tons de la musique grégorienne et un artiste capable de le jouer.

Vers la même époque, Walafrid Strabon, dans la description qu'il fait des beautés de l'église d'Aix-la-Chapelle, n'oublie pas de mentionner un orgue que Louis le Débonnaire y fit placer et dont les sons avaient une douceur si enivrante qu'une femme, en l'entendant, perdit connaissance et mourut.

> Dulce melos tantum vanas deludere mentes
> Cœpit, ut ima suis decedens sensibus ipsam
> Fœmina perdiderit, vocum dulcedine, vitam.

Il est certain que l'orgue pneumatique était connu en France longtemps avant que Pépin le Bref fît placer dans l'abbaye de Saint-Corneille, à Com-



Orgue gallo-romain. (Musée d'Arles.) — Orgue antique. (Musée d'Arles.) — Bombulum.

piègne, celui qui lui fut envoyé de Constantinople. Il existe au Musée d'Arles une sculpture gallo-romaine représentant deux orgues : l'un a neuf tuyaux et est alimenté par deux hommes soufflant dans des porte-vents ; l'état fruste de l'autre ne permet pas d'en comprendre le mécanisme.

L'instrument appelé *bombulum* était formé d'une outre cylindrique percée de sept ouvertures d'où sortaient des tubes à pavillon qui produisaient des sons divers sous la pression de l'air.

La facilité avec laquelle on obtient par l'introduction du vent dans les

tuyaux une grande sonorité a, de tout temps, séduit certains hommes. Dans une lettre attribuée à saint Jérôme et adressée à un nommé Dardanus, il est question des orgues de Jérusalem, qu'on entendait du mont des Oliviers; d'un autre orgue colossal dont la soufflerie, espèce d'outre, était formée de deux peaux d'éléphants cousues, que douze hommes comprimaient, sans doute par le poids de leurs corps; l'air sortant de quinze tuyaux d'airain produisait le bruit du tonnerre[1].

Dans un poème intitulé *De laude Virginum*, composé, dans la seconde moitié du septième siècle, par un moine anglais nommé Althelm, il est fait mention d'un orgue pneumatique dont les tuyaux étaient dorés.

Au dixième siècle, dans un autre poème dédié par son auteur le diacre Wulstan, de l'ordre de Saint-Benoît, à saint Elphège, évêque de Winchester, on lit la description d'un grand orgue pneumatique. S'il faut en croire le narrateur, cet instrument avait quatorze soufflets alimentant douze réservoirs d'air et mus avec effort par soixante-dix hommes : la partie sonore se composait de quatre cents tuyaux correspondant à quarante soupapes dont chacune faisait parler dix tuyaux. Deux organistes moines tenaient le clavier : *considuntque duo concordi pectore fratres*. Le texte nous montre qu'ils se servaient de la notation en lettres : chacun d'eux abaissait les touches correspondant aux lettres qu'il avait sous les yeux ou dont il connaissait par cœur la série. « Et regit alphabetum rector uterque suum. » On voit en outre que ces lettres étaient déjà réduites au nombre de sept, au lieu de quinze qui composaient la notation boétienne, et enfin on acquiert la preuve que ce clavier était accordé diatoniquement, c'est-à-dire qu'il offrait les demi-tons :

« Et feriunt jubilum septem discrimina vocum permixto lyrici carmine semitoni. »

Le nombre de soufflets n'a rien de bien extraordinaire : avant l'invention des souffleries à pompe, il n'était pas rare de trouver des rangées de huit et dix soufflets massifs chargés de pierres et de poids énormes. Il est vrai que je n'ai jamais vu dépasser le nombre de six à huit souffleurs dans les plus grandes orgues de cathédrales. Le chiffre 70 offre un problème que je ne m'attarderai pas à chercher à résoudre; ce qu'il faut retenir, c'est qu'au dixième siècle on avait déjà eu l'idée d'installer l'orgue pneumatique dans

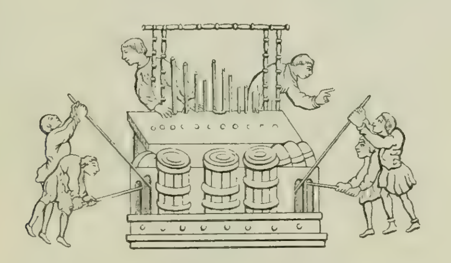
1. « Primum omnium ad organum, eò quod majus esse his in sonitu et fortitudine nimia computantur clamores veniam : de duobus elephantorum pellibus concavum conjungitur; et per duodecim fabrorum sufflatoria comprensatur; per quindecim cicutas æreas in sonitum nimium, quos in modum tonitrui concitat; ita ut per mille passuum spatia sine dubio sensibiliter utique et amplius audiatur; sic apud Hebræos de organis, quæ ab Hierusalem, usque ad montem Oliveti et amplius sonitu audiuntur comprobatur. »

de vastes églises comme celle de Winchester, et la manie barbare de lui faire imiter le tonnerre en abasourdissant les oreilles, ainsi que le prouve le distique suivant :

Inque modum tonitrùs vox ferra verberat aures
Quisque manu patulas claudat ut auriculas.

Nous avons vu que l'orgue était en usage au dixième siècle chez les Anglo-Saxons. Le psautier d'Edwin, manuscrit de cette époque, offre la représentation de la construction d'un orgue pneumatique ; quatre leviers font mouvoir des réservoirs cylindriques ; le facteur et son aide placent les tuyaux sur le sommier.

Le poète allemand Albert de Scharffenberg a placé dans sa description du « Temple de Graal » un orgue gigantesque, ayant la forme d'un arbre dont

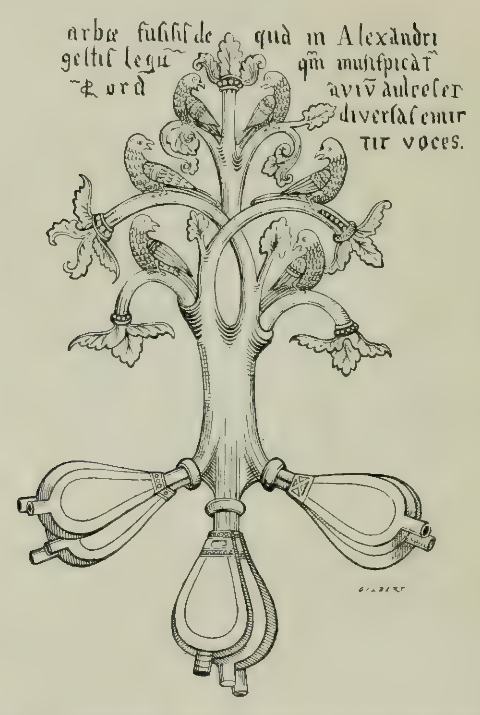


Orgue anglo saxon. Miniature tirée du psautier d'Edwin, ms.

les branches creuses laissaient échapper comme d'autant de tuyaux des sons harmonieux ; des anges munis de trompettes et des oiseaux nombreux étaient posés sur ces rameaux. Des instruments de ce genre ont existé réellement. L'empereur Théophile, au neuvième siècle, fit construire deux grandes orgues d'or, dans lesquelles le son s'échappait par des ouvertures ingénieusement ménagées dans les parties qui les composaient, pierres, branches d'arbres, ouvertures de plusieurs sortes : Μέγιστα ὄργανα ὁλόχρυσα μετὰ διαφόρων λίθων καὶ δένδρων χρύσεων, ἐν ᾧ στρουθοῖ ἐφεζόμενοι διὰ μηχανῆς τινος μουσικῶς ἐκελάδουν τοῦ πνεύματος διὰ κρυφίων πόρων εἰς πεμπομένους.

Constantin Porphyrogénète, au dixième siècle, avait dans son palais un instrument analogue et, selon le chroniqueur Albéric, il imitait le chant de plusieurs oiseaux différents. « Ante imperatoris oculos stabat arbor ærea, sed deaurata, cujus ramos diversi generis volucres deauratæ replebant, quæ secundum speciem suam avium voces reddebant. »

Enfin, une miniature reproduite par Martin Gerbert dans ses *Scriptores de musicâ sacrâ*, d'après un manuscrit du douzième siècle de l'abbaye de Saint-Blaise, offre l'image d'un arbre creux peuplé d'oiseaux auxquels six soufflets font produire des sons doux et variés, avec cette légende : « Arbor fusitis de quo in Alexandri gestis legitur quod in imis inspiratur et per ora avium dulces et diversas emittis voces. »



Orgue en arbre (XIIe siècle). D'après un manuscrit de l'abbaye de Saint Blaise.

Au douzième siècle, on construisit de petites orgues pour accompagner les chants pendant les processions, les cortèges, les fêtes si populaires des translations de reliques et de corps-saints. Ces orgues portatives étaient suspendues au cou par une courroie comme nos orgues dites de Barbarie; l'artiste abaissait de la main droite les touches du clavier, tandis que de la gauche il pressait le soufflet. Les représentations de ces orgues sont très

nombreuses. Il ne faut pas s'étonner de voir que les tuyaux les plus hauts et par conséquent les plus graves sont à droite, c'est-à-dire dans l'ordre inverse qui a été adopté un peu plus tard. Dans ces petits instruments, il était plus aisé à la main d'aller du grave à l'aigu en abaissant les soupapes les plus dures du pouce et du deuxième doigt que du petit doigt, et en outre le poids de l'orgue devait porter plus naturellement contre la poitrine de l'exécutant que sur le vide. Je suis étonné que cette observation n'ait



Orgue portatif.



Ange jouant de l'orgue portatif.
Châsse de sainte Ursule, par Hemling.

pas été faite pour expliquer cette singularité qui existe jusque dans l'orgue que tient dans ses mains la sainte Cécile du tableau de Raphaël.

On voit dans le *Miroir historial*, manuscrit du quinzième siècle, un orgue portatif formé de deux rangées de tuyaux et de deux claviers.

On lit dans le *Roman de la Rose* ce passage qui prouve que l'orgue était au treizième siècle un instrument assez commode pour l'accompagnement, puisque la même personne pouvait alimenter l'orgue de vent, faire parler les tuyaux au moyen des touches et chanter en parties :

Orgues avaient bien maniables
A une main portables,
Où il mesme souffle et touche,
Et chante à haute et pleine bouche,
Mottez à contre et à tenure.

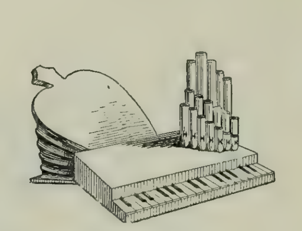
Lorsque l'orgue était placé sur une table, la disposition des tuyaux était différente et ils s'abaissaient de gauche à droite.

C'est cet orgue fixe qu'on a appelé *positivum* et qui n'a pas tardé à être installé dans le chœur des églises, sur les jubés et enfin dans des tribunes.

On a la description d'un orgue du douzième siècle, à Utrecht, dont le sommier supportait douze rangs de tuyaux; chaque touche faisait parler à la fois tous les tuyaux du même rang et produisait ainsi la diaphonie, cet ensemble d'octaves et de quintes, qui était la forme de l'harmonie à cette



Ange jouant de l'orgue portatif. (Cathédrale de Sens.)



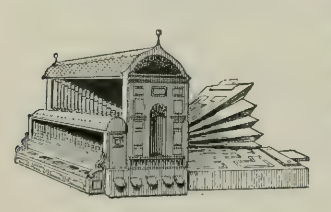
Orgue positif à 3 rangs de tuyaux. (xve et xvie siècles.)



Ange jouant de l'orgue positif. Rosace de la cathédrale de Sens (xve siècle).

époque. Il est probable, toutefois, que plusieurs de ces tuyaux étaient à l'unisson.

Si le musicien faisait manœuvrer la soufflerie de l'orgue portatif de la main droite, la main gauche, du pouce au petit doigt, abaissait les touches du grave à l'aigu, à l'inverse de la marche ordinaire où, du petit doigt au pouce, les sons se succèdent en montant.



Orgue positif à 5 jeux (xvie siècle).

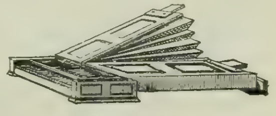
Si l'organiste au contraire faisait agir le soufflet de la main gauche, l'échelle des sons s'obtenait de gauche à droite en suivant l'ordre des doigts.

Il ne faudrait pas conclure de nos citations et des représentations des manuscrits qu'il n'existait, pendant le moyen âge, que des petites orgues. Prætorius cite un orgue construit à Halberstadt, vers 1359, par Nicolas Faber, et qui avait quatre claviers et des pédales. Le tuyau le plus grand donnait le *si* naturel et avait trente et un pieds de hauteur. Cet orgue considérable était alimenté par vingt soufflets.

Il a été restauré en 1495 par Grégoire Kleng. On a dû ajouter au moins le quatrième clavier dit de pédale, qui paraît avoir été inventé en Italie.

Quant à ce qu'ont prétendu quelques historiens concernant la résistance des touches qui aurait exigé les plus rudes efforts, même des coups de poing pour ouvrir les soupapes, c'est là un conte réfuté par les pièces d'orgue et de clavicembalo les plus anciennes, qui eussent été injouables de cette manière. Plus on multipliait le nombre des jeux et les accouplements des claviers, plus l'abaissement de la touche exigeait d'efforts. Les facteurs ont dû naturellement lutter contre cette résistance relative du clavier, jusqu'à la belle invention du levier pneumatique par Barker. On a pris trop à la lettre les rudes coups de poing trouvés dans un seul auteur, Gaspard Calvor.

On appelait *régale* un petit orgue dont les tuyaux, placés souvent horizontalement, étaient garnis d'anches battantes. L'accord en était bien déterminé, et c'était sur la régale placée dans l'intérieur des orgues, qu'on accordait les autres jeux. Il jouait dans les anciennes orgues le rôle que joue le prestant dans les modernes.


Régale (XVIe siècle).

Un facteur nommé Traxdorff construisit en 1468, à Nuremberg, un orgue qui, indépendamment du clavier à mains, avait aussi un clavier de pédales d'une octave.

Il résulte de ces documents que ce fut à partir du quatorzième siècle que les grandes orgues se multiplièrent dans les églises, et, ce qui est digne de remarque, elles furent construites à peu près sur le modèle que les facteurs ont conservé jusqu'à nos jours.

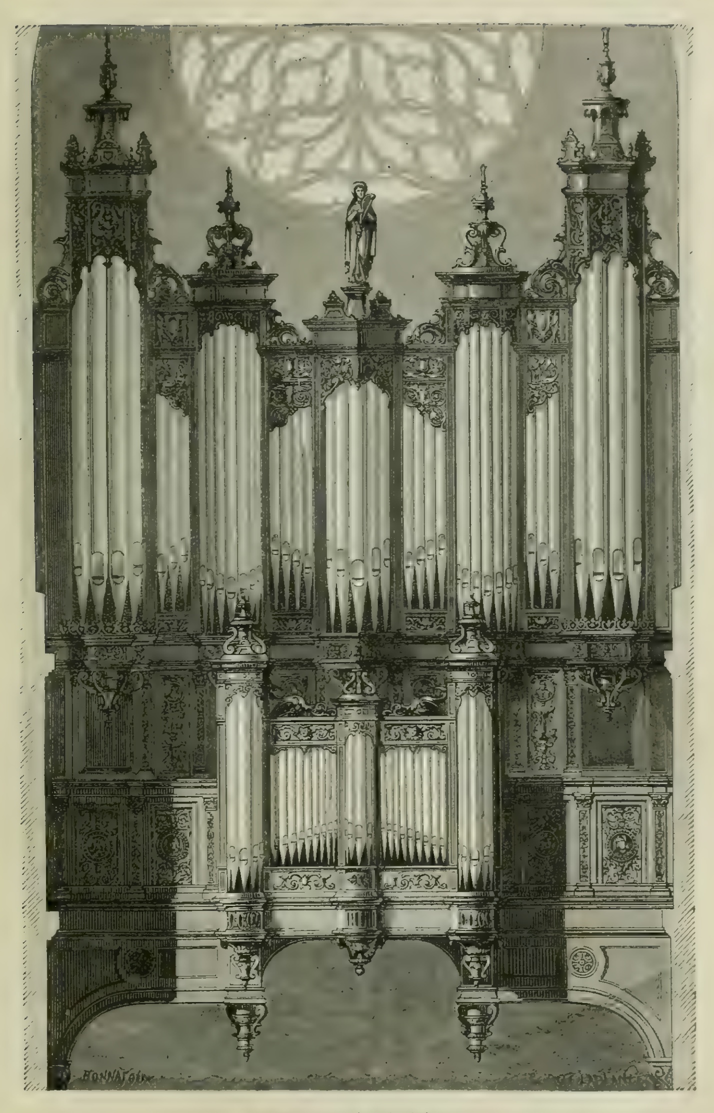
Il paraît cependant que les orgues n'étaient pas admises dans toutes les cathédrales. On sait que l'église de Lyon en a rejeté l'usage jusqu'au commencement de ce siècle. A Notre-Dame de Paris et à la cathédrale de Reims, le jeu d'orgue n'aurait eu que vingt tuyaux en 1684, d'après le témoignage de Perrault dans sa traduction de Vitruve. Nous soupçonnons ici une erreur dans l'assertion de l'habile architecte ; car elle est tout à fait extraordinaire. La plupart des églises auraient adopté l'usage des orgues renfermées dans des buffets qui, au commencement du dix-septième siècle, étaient déjà devenus des pièces de sculpture considérables, et, sans avoir fait connaître les mêmes raisons que l'église de Lyon, celles de Paris et de Reims n'auraient admis que vingt tuyaux d'orgue, c'est-à-dire ce qui était strictement nécessaire pour accompagner le plain-chant note à note, sans contrepoint ni diaphonie. Cela n'est pas pré-

sumable. Nous pensons que Perrault n'a voulu parler que de la montre en cette occasion, c'est-à-dire des tuyaux apparents de ces deux buffets d'orgues.

Il n'en était pas de même à Toulouse. Une charte que j'ai trouvée dans les archives départementales m'a appris qu'en 1463 cinq orgues furent données à l'église cathédrale de Saint-Étienne par Bernard du Rosier, archevêque de Toulouse. (Donatio facta confratriæ Corporis Christi per Reverendissimum Dominum Bernardum de Rosergio archiepiscopum Tolosanum de organo existente a parte pilaris altaris crucifixi. — Fol. 34 d'un cartulaire ayant appartenu à l'ancienne confrérie du *Corpus Christi* de Saint-Étienne de Toulouse[1].)

Au seizième siècle, l'orgue est déjà un instrument considérable par la variété de ses jeux, la forte alimentation de la soufflerie, les dimensions et la décoration du buffet.

1. Ces orgues étaient considérables par le nombre de leurs jeux et par l'importance de leur décoration. « *Quædam organa solemnia in magna et solemni forma integra et completa quæ idem Dominus Tolosanus fieri fecit suis sumptibus supra portam principalem chori.* » Elles furent placées sur le jubé, et le plus grand de ces orgues remplissait tout l'espace compris entre la chapelle du Crucifix et celle de Saint-Barthélemy. Un second orgue de petite dimension était placé devant le grand orgue, et un troisième existait au haut du grand orgue; il était surmonté d'une statue d'ange. « *Aliud ante magnum organum correspondens ante chorum quod est parvum, et unum aliud in cacumine majoris organi cum angelo desuper existent*, *cum omnibus aliis pertinentiis et confrontationibus et ædificiis, tam ligneis quam ferreis.* » Ainsi, la disposition de ces trois orgues était la même que celle des orgues modernes. Elle offrait un grand orgue, un positif et un récit ou écho. Un autre orgue était placé sur la partie du jubé voisine de la chapelle du Crucifix et un cinquième enfin, à l'opposite, près de la chapelle de Saint-Barthélemy. L'usage de ces deux instruments était réservé aux deux confréries de saint Étienne et du *Corpus Christi*, qui en conservaient les clefs. Les trois orgues situées dans la partie centrale appartenaient au chapitre, qui cependant pouvait à son gré se servir de toutes ces orgues et les faire jouer simultanément. Les confréries étaient chargées de l'accord et de l'entretien de leurs deux orgues. L'entretien des trois autres était à la charge du chapitre. « *Similiter præpositus canonici et capitulum Sancti Stephani teneantur tenere conducta reparata, consonantia et sonabilia alia tria organa eis assignata sumptibus dicti capituli perpetuo.* » Ce don de l'archevêque était à ses yeux, comme à ceux des chanoines et confrères, d'une importance capitale, car on prit toutes les précautions pour éviter qu'on ne l'aliénât dans la suite. Ces orgues ne devaient sortir de l'église qu'en cas de réparations urgentes et ne pouvaient être vendues qu'avec l'agrément du souverain pontife. « *Voluit etiam quod non possint extrahi a dicta ecclesia nisi quatenus esset necessarium pro reparatione, et hoc, vocato uno cellerario dictæ ecclesiæ; et casu venderentur, idem Dominus Tolosanus voluit quod fiat auctoritate apostolica domini nostri Papæ.* » Cet acte qui, mieux que les traités théoriques, nous fait connaître le rôle important des orgues dans les églises au quinzième siècle, a été passé sur les fonts baptismaux en 1463. Ces orgues furent fondues dans l'incendie qui en 1609 détruisit le jubé et le chœur. Le public les regrettait tellement qu'en 1612, lorsque le cardinal de Joyeuse fit construire le jubé actuel, on y plaça la représentation de l'ancien buffet d'orgues en bois peint pour remplacer celui qui avait été dévoré par les flammes. Ce fut à cette époque qu'on jugea plus convenable d'adosser le nouvel instrument au mur et à une grande hauteur. Cette circonstance a un certain intérêt, parce qu'elle s'est produite au commencement du dix-septième siècle dans presque toutes les grandes églises.



Buffet d'orgue de Saint-Brieuc.

Les effets d'imitation ont toujours tenté les facteurs d'instruments et séduit les gens d'un goût peu cultivé. Dans les Flandres et dans beaucoup de villes de France, à Strasbourg, à Saint-Quentin, à Dunkerque, à Moulins, la population aimait à voir des personnages en fer, en plomb ou en bois frapper avec un marteau les timbres d'une horloge, la famille Jacquemard remplir l'office de sonneurs à tour de rôle. Le père fait résonner les heures, la mère les demi-heures et les enfants les quarts.

Quant aux orgues, les sculptures, souvent remarquables, représentent David jouant de la harpe, les anges sonnant de la trompette, battant des timbales; tantôt des cariatides colossales soutiennent les tourelles; d'autrefois ce sont des anges bouffis aux petites ailes éployées. Les buffets étaient de proportions raisonnables et offraient quelquefois des chefs-d'œuvre de sculpture sur bois au dix-septième siècle; mais ils devinrent ensuite de gigantesques bastilles. Le buffet du grand orgue de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi n'a pas moins de onze tourelles et de dix plates faces. Celui de Rodez est chargé d'une grande quantité de figures sculptées. Nous donnons ici, comme spécimen des buffets d'orgues modernes, celui de la cathédrale de Saint-Brieuc, restauré par M. Cavaillé-Coll, et celui de l'orgue de Saint-Eustache, exécutés d'après les dessins de M. Victor Baltard. Cet orgue remarquable a été reconstruit par M. Joseph Merklin. On pourra se rendre compte de la nature du jeu de l'organiste à la vue des claviers, des jeux et des pédales.

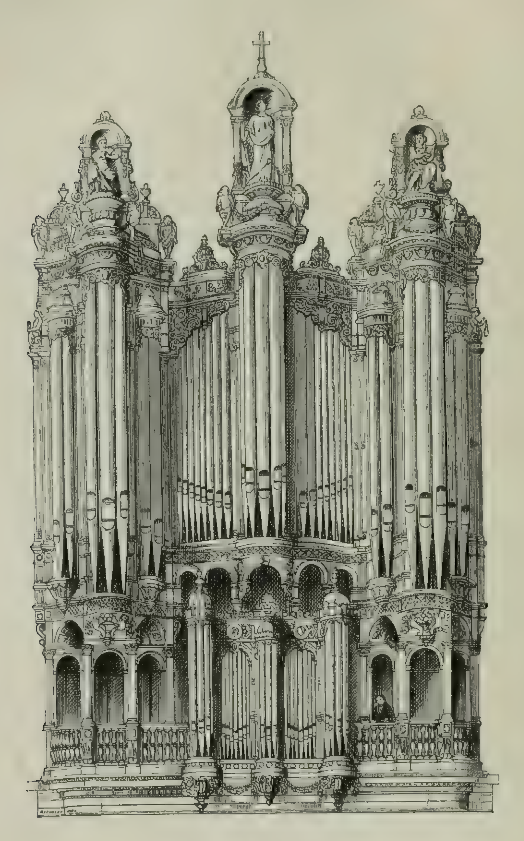
On ne se bornait pas à ces décorations iconographiques; les organistes employaient divers procédés pour imiter le gazouillement des oiseaux, le bruit de la grêle. Ces moyens étaient très simples, mais on y renonça parce qu'ils avaient pour résultat de détériorer les orgues. Les organistes ont seulement conservé et perfectionné l'imitation du tonnerre.

Sans avoir recours à ces enfantillages indignes de l'art religieux, des organistes du plus grand mérite se succédèrent pendant les dix-septième et dix-huitième siècles.

Des perfectionnements successifs permirent de réunir des jeux appartenant à des claviers différents, de mêler la sonorité des jeux d'anches à celle des jeux de fond, de rendre facile le jeu des pédales, de produire enfin des combinaisons innombrables.

Afin que le lecteur se fasse une idée du développement considérable, peut-être exagéré, qu'ont reçu les orgues modernes, je mets sous les yeux du lecteur la composition instrumentale du grand orgue de l'église Saint-Eustache, le nombre et le diapason de ses jeux, les pédales qui permettent d'accoupler des timbres différents, des octaves graves ou aigus, enfin de modifier la sonorité au gré de l'organiste.

L'exposition du mécanisme intérieur est fort intéressante ; mais comme il est nécessaire de se borner dans un ouvrage comme celui-ci, je me



Orgue de Saint Eustache.

contenterai de terminer ce qui pouvait être consacré à l'orgue dans ce volume par la représentation des claviers, des registres et des pédales :

GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-EUSTACHE

Reconstruit, augmenté et perfectionné par J. MERKLIN

COMPOSITION DE L'ORGUE

1er Clavier.	Grand Orgue	54 notes,	16 jeux.
2e —	Positif	54 —	14 —
3e —	Récit expressif	54 —	16 —
4e —	Bombarde	54 —	11 —
5e —	Pédales	30 —	15 —
	Total		72 jeux.

DESCRIPTION DES JEUX

1er CLAVIER : GRAND ORGUE

1° Montre. . . . . . 16 p.
2° Montre. . . . . . 8 p.
3° Flûte à pavillon. . 8 p.
4° Bourdon. . . . . . 8 p.
5° Flûte harmonique. . 8 p.
6° Viole de gambe. . 8 p.
7° Gemshorn. . . . 8 p.
8° Rohrflûte. . . . . 4 p.
9° Prestant. . . . 4 p.
10° Nasard. . . . $2\,^2/_3$
11° Doublette. . . . . 2 p.

Jeux de combinaisons.

12° Fourniture Cymbale 3 p.
13° Cornet. . . . . . 8 p.
14° Trompette. . . . 8 p.
15° Clarinette. . . . . 8 p.
16° Clairon. . . . . . 4 p.

2e CLAVIER : POSITIF

1° Montre. . . . . . 8 p.
2° Bourdon. . . . . . 8 p.
3° Kéraulophone . . . 8 p.
4° Flûte harmonique. . 8 p.
5° Bourdon . . . . . 16 p.
6° Flûte harmonique. . 4 p.
7° Fugara . . . . . 4 p.
8° Doublette . . . . 2 p.
9° Clochette. . . . . 1 p.

Jeux de combinaisons.

10° Plein-jeu. . . . . 2 p.
11° Clarinette . . . . 16 p.
12° Cromhorn . . . . 8 p.
13° Trompette. . . . 8 p.
14° Clairon . . . . . 4 p.

3e CLAVIER : RÉCIT EXPRESSIF

Jeux de solo.

1° Viole de gambe. . . 8 p.
2° Voix céleste. . . . 8 p.
3° Bourdon. . . . . . 8 p.
4° Piccolo. . . . . . 1 p.
5° Basson-Hautbois . . 8 p.
6° Voix humaine. . . . 8 p.

Jeux de combinaisons.

7° Cornet. . . . . . . 8 p.
8° Trombone. . . . 16 p.
9° Trompette harmon. 8 p.
10° Clairon . . . . . 4 p.

Jeux de fond.

11° Bourdon. . . . . 16 p.
12° Principal. . . . . 8 p.
13° Flûte harmonique. 8 p.
14° Flûte octaviante. . 4 p.
15° Prestant. . . . . 4 p.
16° Flageolet. . . . . 2 p.

4e CLAVIER ; BOMBARDE

1° Bourdon. . . . . . 16 p.
2° Gambe. . . . . . 16 p.
3° Gambe. . . . . . 8 p.
4° Salicional. . . . . 8 p.
5° Quintaton . . . . 8 p.
6° Dulciana. . . . . 4 p.

Jeux de combinaisons.

7° Cornet. . . . . . . 16 p.
8° Bombarde. . . . 16 p.
9° Trompette. . . . 8 p.
10° Cor anglais. . . . 8 p.
11° Clairon. . . . . . 4 p.

5e CLAVIER ; PÉDALES

1° Principal. . . . . 32 p.
2° Flûte. . . . . . . 16 p.
3° Sous-Basse. . . . 16 p.
4° Contrebasse. . . . 16 p.
5° Grosse Flûte. . . . 8 p.
6° Quinte. . . . . . 12 p.
7° Violoncelle. . . . 8 p.
8° Bourdon. . . . 8 p.
9° Flûte. . . . . . 4 p.

Jeux de combinaisons.

10° Bombarde . . . . 32 p.
11° Bombarde. . . . 16 p.
12° Basson. . . . . . 16 p.
13° Basson. . . . . . 8 p.
14° Trompette. . . . 8 p.
15° Clairon. . . . . . 4 p.

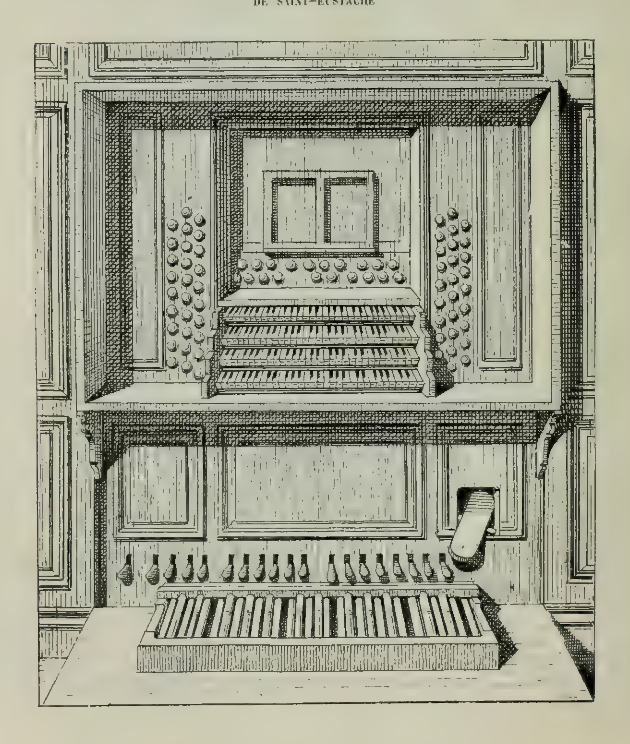
REGISTRES DE COMBINAISONS POUR LE CLAVIER DU RÉCIT

Solo trémolo. Anches trémolo. Fonds trémolo.

PÉDALES D'ACCOUPLEMENTS ET DE COMBINAISONS

1° Tonnerre.
2° Tirasse du 1er clavier sur le pédalier.
3° — 2e — —
4° — 3e — —
5° — 4e — —
6° Réunion du mécanisme des jeux du 1er clavier sur le levier pneumatique.
7° Accouplement du 2e clavier sur le 1er.
8° — du 3e — — 1er à l'unisson.
9° Accouplement du 4e clavier sur le 1er.
10° — du 4e — — 3me.
11° — du 3e clavier à l'octave grave sur le 1er clavier.
12° Forte général.
13° Introd. des jeux de combinaisons du pédalier.
14° — — — du 1er clavier
15° — — — du 2e —
16° — — — du 4e —
17° Expression sur le 3e clavier récit.

DISPOSITION DES CLAVIERS, REGISTRES ET PÉDALES DE COMBINAISONS DU GRAND ORGUE DE SAINT-EUSTACHE



MUSIQUE CONCERTANTE

Le chapiteau de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville fournit des renseignements curieux sur la forme des instruments au onzième siècle. On y voit douze personnages sculptés, le premier joue de la rubèbe à deux cordes; le deuxième et le troisième, de la *chifonie* à trois cordes, sorte de vielle organisée; les autres jouent de la *syrinx*, de la *cithare*, de la *viole*,





Chapiteau de Saint Georges de Boscherville (XI[e] siècle).

de la *harpe* et des *clochettes;* un des personnages danse la tête en bas sur une espèce de tambour.

La chifonie dont jouent deux des personnages était aussi appelée *symphonie* et *organistrum*. Cet instrument paraît avoir été une vielle à roue, dérivant de la *rote;* une roue enduite de résine faisait vibrer trois cordes à la fois et produisait de cette manière la diaphonie.

Il existe à la Bibliothèque nationale (suppl. lat. 638, petit in-8°) un manuscrit intitulé : *Quatuor evangelia officium beatæ Virginis*, etc. Il renferme une charmante miniature sur fond rouge glacé d'or, représentant

la Vierge couronnée tenant sur ses genoux l'enfant Jésus entouré d'anges aux ailes chatoyantes qui le contemplent et jouent de plusieurs instruments de musique. On voit ici cette composition gravée. L'enfant Jésus joue du psaltérion, deux anges agenouillés font résonner un orgue et une viole, deux autres jouent de la trompette et du tambourin. Cette miniature, qui



Le Concert céleste. (Miniature tirée d'un manuscrit du XIVe siècle.)

est du quatorzième siècle, est précieuse pour l'histoire de la musique concertante au moyen âge.

Dans le genre profane les manuscrits nous offrent aussi des scènes musicales semblables au trio dont on voit ici un exemple : la châtelaine joue du tympanon en compagnie de jeunes filles dont l'une tient une vièle et l'autre pince de la harpe.



Musique concertante (XIVe siècle) : harpe, vièle, tympanon.

La lutherie de Bruges jouissait d'une certaine renommée qu'elle devait en partie aux encouragements des ducs de Bourgogne. En 1423, Pierre de Proos, facteur brugeois, fournissait pour les ménestrels de Philippe le Bon cinq instruments, « les deux appellez *bombardes*, une *contre* et deux *chalemies* », qui lui furent payés XIII livres. En 1426, Loys Villay, autre facteur de la même ville, fit payer au même duc XXXI livres III sols « pour quatre grans instrumens de menestrelz, quatre douchaines et quatre fleutes, tous garniz d'estuiz de cuir et de coffres ». Philippe le Bon les envoya au marquis de Ferrare.

Charles V aimait la musique et à la fin du repas se délectait en entendant des concerts de flûtes.

François Ier avait envoyé à Soliman II un corps de musiciens d'élite, pensant lui être agréable. Le sultan les accueillit à merveille, les entendit en présence de toute sa cour, les combla de présents et les renvoya en leur interdisant *sous peine de mort* de séjourner plus longtemps dans ses États. Ce fait montre une fois de plus que la musique n'est pas pour les Orientaux un plaisir intellectuel, mais simplement une distraction passagère. Soliman crut que l'art de la musique aussi développé qu'il commençait à l'être en France amollirait le caractère de ses sujets, adoucirait la férocité à laquelle son ambition faisait souvent appel. Il dit à l'ambassadeur de France que son maître lui envoyait des musiciens, comme les Grecs avaient envoyé aux Perses le jeu des échecs, pour atténuer leurs goûts belliqueux.

Jean-Antoine de Baïf donnait des concerts dans sa maison du faubourg Saint-Marcel, et Charles IX s'y rendait une fois la semaine.

Le jour de l'établissement de l'ordre du Saint-Esprit, qui eut lieu aux Grands-Augustins, le 31 décembre 1578, du Caurroy, maître de chapelle des rois Charles IX et Henri III, composa la musique exécutée pendant cette cérémonie.

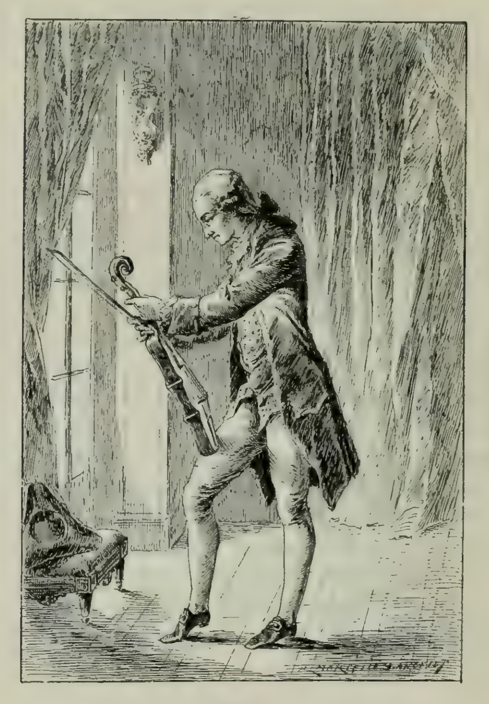
Dans les premiers essais de musique dramatique en Italie, comme par exemple dans *Dafne*, pastorale de Peri, on ne voit figurer qu'un petit nombre d'instruments : un clavecin, une guitare, une lyre, un grand luth ; mais l'*Orfeo* de Monteverde, représenté en 1608, offre déjà un orchestre considérable, composé de quinze instruments différents, que j'indique plus loin dans le chapitre des premiers opéras, et de trente-huit musiciens concertants.

La reine Marguerite, femme de Henri IV, avait pour maître de musique de sa chambre Coming.

On rapporte qu'Élisabeth voulut entendre à ses derniers moments, pour en adoucir l'angoisse, une symphonie de tous les musiciens de sa chambre.

J'ai peine à ajouter foi à cette histoire. Il est constant que le vicomte de Rohan-Chabot au dix-huitième siècle fit accompagner son acte de contrition par un adagio mélodieux.

Louis XIII donna en 1630, au violoniste Dumanoir, des lettres patentes



Violon.

qui l'autorisaient à établir des troupes de violons partout où il voudrait et qui lui donnaient le titre de *roi des violons*.

En Italie, les violons étaient montés de cordes plus grosses qu'en France; les basses étaient plus volumineuses et les contrebasses d'un usage général dès le dix-septième siècle, tandis que cet instrument ne fut introduit dans l'orchestre de l'Opéra que par exception. Toutefois en 1714 Montéclair l'y installa définitivement.

Il y avait au dix-huitième siècle, à Venise, des orchestres féminins fort intéressants. On élevait dans quatre établissements hospitaliers des filles orphelines aux frais de l'État, et on leur enseignait la musique. Je laisse ici parler le président de Brosses : « Elles chantent comme des anges et jouent du violon, de la flûte, du hautbois, du cor, du basson, du violoncelle, de l'orgue, etc.; bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur



Viole d'amour. (Voy. p. 444.)

faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Elles seules exécutent; chaque concert est composé d'une cinquantaine de filles. Je vous jure qu'il n'y a rien d'aussi plaisant que de voir une jeune et jolie religieuse en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté. La

Zanetta de l'*Ospedaletto* est étonnante surtout par l'étendue de sa voix et les coups d'archet qu'elle a dans le gosier comme si elle maniait le violon de Somis. »

Le président dilettante loue surtout la Margarita des *Mendicanti* et la Charietta, violoniste de l'hospice de *la Pietà*.

Au temps de Cambert (1671) l'orchestre se composait de quatorze musiciens et d'un claveciniste. Les instruments alors en usage étaient le violon, la viole, la basse de viole, la flûte et le basson. En 1673, Lulli porta ce



Violoncelle. Contrebasse à quatre cordes.
(XVIIIe siècle.)

nombre à vingt-quatre et ajouta en 1674, dans son opéra d'*Alceste*, un timbalier, des hautbois et des trompettes.

On laissa à l'Italie l'usage du violon à cinq cordes.

Les violons étaient divisés en premiers et en seconds dessus; les violes employées à remplir l'harmonie se partageaient en trois parties, désignées sous les noms de alto ou haute-contre, taille et quinte.

La *viole d'amour*, dont j'ai eu souvent l'occasion de parler dans le chapitre sur la musique des Hindous, a été d'un usage assez fréquent pendant les dix-sept et dix-huitième siècles en France. Je parlerai plus

loin de l'effet produit par cet instrument dans les *Huguenots*, lorsqu'il était joué par l'excellent altiste Urhan. C'est une viole ou alto auquel on ajoute sous la touche et le chevalet sept cordes sympathiques, c'est-à-dire vibrant à l'unisson des cordes principales. Ces notes sont *ré*, *fa*♯, *la*, *ré*, *fa*♯, *la*, *ré*.

La basse de viole eut d'abord cinq cordes, puis six et même une septième



Flûte allemande ou traversière. Voy. p. 446.

qui fut ajoutée par Marais; réduite à cinq cordes en 1680, accordées ainsi : *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *ré*, elle reçut plus tard le nom de violoncelle, et n'eut plus que quatre cordes.

J'ai dit ailleurs que la contrebasse ne fut introduite dans l'orchestre en France qu'en 1714 par Montéclair. Mais elle était en usage en Italie depuis longtemps sous le nom de *violone;* on en voit la figure dans plusieurs

tableaux de l'école vénitienne, notamment dans celui de Paul Véronèse : *les Noces de Cana*. Le *violone* avait sept cordes ; on en réduisit le nombre à quatre en Allemagne et en Italie, et à trois en France, donnant le *sol*, le *ré* et le *la*. Ce n'est que de nos jours, comme je l'ai dit plus haut, qu'on employa les contrebasses à quatre cordes.



Flûte. Hautbois.

La contrebasse à quatre cordes, qui descend au *mi*, a été adoptée par l'excellent contrebassiste Gouffé ; mais le virtuose célèbre Bottesini a donné la préférence aux trois cordes.

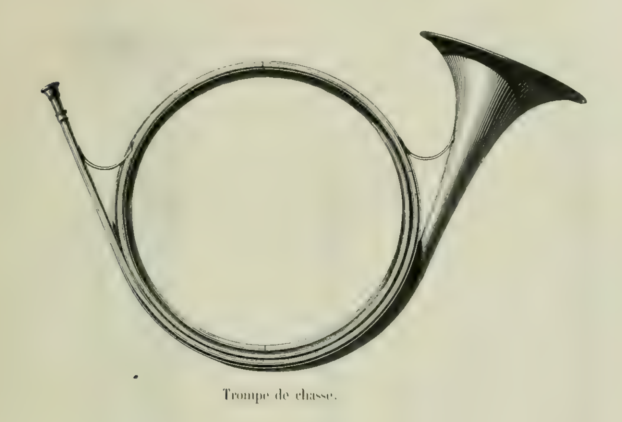
Les artistes italiens qui firent faire de rapides progrès à l'art du violoniste au commencement du dix-huitième siècle furent Bassani, Corelli, Veracini, Tartini, le compositeur de la fameuse *Sonate du Diable*.

Les parties de haute-contre et de taille de violes disparurent, et l'on se contenta de la quinte, au fur et à mesure que d'autres instruments furent introduits dans l'orchestre, tels que les cors et les clarinettes. A la flûte à bec s'ajouta la flûte traversière ou allemande, en 1697, dans l'opéra d'*Issé* de Destouches, ainsi que la petite flûte donnant l'octave aiguë.

Les hautbois étaient nombreux et jouaient la partie des premiers et deuxièmes violons.

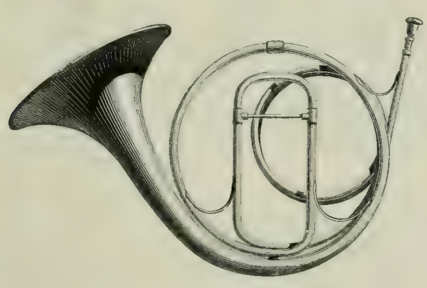
La plus ancienne imitation de la tempête par les instruments se trouve dans l'opéra de Colasse, *Thétis et Pélée*, représenté en 1689. Plus tard, Marais en composa une dans celui d'*Alcyone*, représenté en 1706; il mêla aux notes aiguës de la chanterelle montant jusqu'à l'*ut* et aux sons durs des hautbois vibrant à plein tuyau, l'emploi de tambours peu tendus formant avec les basses de violon et les bassons un bruit sourd et lugubre.

Campra avait employé des cors de chasse dans *Achille et Déidamie*, en 1735, mais seulement dans une fanfare et en dehors de l'orchestre.



Trompe de chasse.

Rameau fut plus hardi et, dans les *Sybarites*, en 1759, il les fit concerter. Les deux cornistes s'appelaient Ebert et Grillet. L'effet en fut



Cor d'harmonie.

jugé heureux et Rameau ajouta des parties pour ces instruments dans ses partitions précédentes d'*Hippolyte et Aricie* et de *Castor et Pollux*.

Le cor d'harmonie avec les tubes de rechange qui le transposent en différents tons existait cependant déjà en Allemagne. Un musicien de Dresde nommé Hampel l'avait constitué tel que nous le connaissons. Rodolphe étudia cet instrument, devint très habile et le fit connaître en jouant un

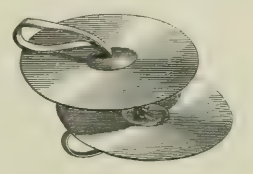
air concertant composé par Boyer et chanté par le ténor Legros. Depuis ce moment on ajouta deux cornistes au personnel de l'orchestre. Méhul est le



Clarinette. Trombone. Ophicléide.

premier compositeur qui employa les quatre cors dans son opéra d'*Horatius Coclès*. Les cors à pistons parurent en 1835 dans *la Juive* et furent joués par Duvernoy et Meifred.

La clarinette, inventée, dit-on, à Nuremberg par Denner, fut admise à l'Opéra vers 1770. Glück en fit usage dans les ballets d'*Iphigénie en Aulide*. On connaît l'effet pathétique de la clarinette basse dans le cinquième acte des *Huguenots*.



Cymbales.

Il en fut de même des trombones; ce fut Glück qui les employa le premier dans *Iphigénie* et dans d'autres ouvrages, tels que *Alceste* et *Armide*.

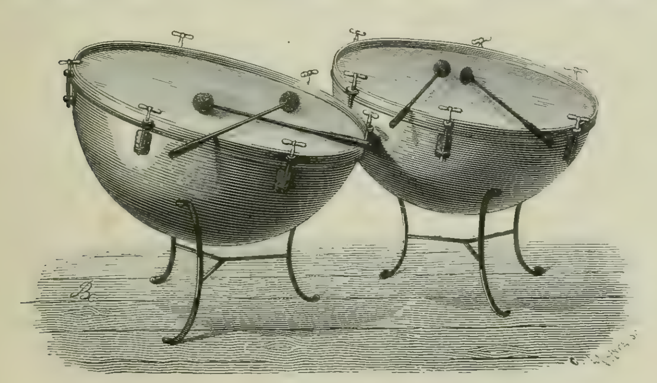
L'orchestre se complète peu à peu; la harpe se fait entendre dans *Orphée*, les cymbales et la grosse caisse dans *Iphigénie en Tauride* (1779).

Meyerbeer a fait don à l'Opéra d'un orgue à tuyaux pour la représentation de *Robert le Diable*. En 1794, un orgue avait déjà été placé sur le théâtre dans *la Rosière républicaine* de Grétry.

Lesueur fit entendre douze harpes dans *les Bardes* (1804).

Le hautboïste Vogt obtint un succès marqué en 1808 en exécutant un solo de cor anglais dans le ballet de Catel, *Alexandre chez Apelles*.

Cet instrument d'un timbre mélancolique a été heureusement employé



Timbales.

en duo par Halévy dans le prélude de l'air de *la Juive* : « *Rachel, quand du Seigneur*, » etc.

La musique militaire, composée de huit trompettes, de quatre cors, de trois trombones et d'un ophicléide, joue sur la scène dans l'*Olympie* de Spontini (1819).

La trompette à clefs paraît dans *Ipsiboé* de Kreutzer (1824).

En 1829 Dauverné fait entendre le cornet à pistons dans *Guillaume Tell* de Rossini.

Meyerbeer emploie quatre timbales dans *Robert le Diable* pour exécuter une marche guerrière sur quatre notes; ce même compositeur ressuscite la viole d'amour dont Urhan, l'excellent altiste, accompagne l'air « *Plus blanche que la blanche hermine* ». Il a eu recours à toute la famille d'instruments de Sax dans la scène des noce des *Huguenots* et dans plusieurs autres ouvrages.

Halévy emploie huit trompettes longues et droites dans *la Juive* et dans *la Reine de Chypre*.

Verdi fait usage de trompettes analogues, d'un diamètre plus mince, plus longues encore et à pistons, dans la fanfare très originale et caractéristique d'*Aïda*.

Dans l'opéra d'*Hamlet*, M. Ambroise Thomas a obtenu un effet pathétique et bien dramatique d'un instrument d'une gravité exceptionnelle, sorte de bugle imitant la clarinette basse, mais avec un timbre métallique.

Il existait autrefois un assez fâcheux usage. Des virtuoses étaient attachés à l'orchestre de l'Opéra pour jouer seulement les solos. Rode, Sallantin, Duvernoy, par exemple, n'étaient tenus qu'à jouer les solos de violon, de hautbois, de cor, et pouvaient se croiser les bras pendant les ensembles, les ouvertures, les finales et à plus forte raison l'accompagnement du chant, de telle sorte que, si le virtuose était absent, le solo était supprimé ou exécuté d'une façon médiocre. Cette mauvaise coutume cessa en 1831, et comme d'ailleurs les symphonistes étaient tous devenus des artistes de talent, on n'a eu que l'embarras du choix pour charger tel ou tel des solos de la partition.

Si le peintre attache d'ordinaire tant d'importance à la place que son tableau doit occuper dans les salles d'exposition, s'il s'inquiète de la manière dont son œuvre recevra la lumière, combien à plus forte raison le compositeur doit-il s'assurer de la fidélité et du soin avec lesquels sa partition sera exécutée. Le meilleur ouvrage peut devenir méconnaissable par une mauvaise interprétation, tandis que l'œuvre la plus médiocre est souvent rendue agréable à un public généralement peu compétent par une exécution soignée et délicate. Les tribulations des musiciens à cet égard ne datent pas d'hier, comme on peut en juger par la lecture de cet article du règlement de l'Opéra en 1715 :

« Article 12. Comme on a lieu d'observer, par de fréquentes expériences, que la mauvaise manœuvre de ceux qui conduisent les répétitions est très

souvent d'un grand préjudice pour le succès des pièces, celui qui aura fait un opéra pourra seul, si bon lui semble, conduire les répétitions et battre la mesure, même dans les représentations, sans qu'aucun autre puisse s'en mêler, si ce n'est de son consentement. »

Et voici un commentaire de Laborde qui vraiment n'est pas mal tourné. C'était en 1780, et il faut reconnaître à la décharge des symphonistes qu'on leur faisait jouer parfois des œuvres bien médiocres.

« Si les musiciens de l'Opéra réfléchissaient davantage sur les devoirs de leur état, ils se regarderaient comme dépositaires de la gloire et de la fortune de plusieurs personnes de mérite, qui, pour avoir peut-être des torts envers eux par les formes, n'en sont pas moins dignes d'être encouragées et soutenues. Si la prévention, les cabales, les préjugés, l'engouement sont blâmables chez tous les hommes, ils sont odieux parmi les membres d'un orchestre qui tient en ses mains le destin de l'auteur qui s'abandonne à lui. L'orchestre de l'Académie royale est aujourd'hui trop bien composé pour craindre *à l'avenir* de pareilles injustices, et les nouveaux compositeurs pourront *désormais* avec assurance confier à son honnêteté le soin de leurs succès. »

C'était encore un reste des traditions des anciens que l'usage d'attribuer le ton de tel instrument au caractère de tel personnage, à telle situation. On a fondu depuis tous les éléments de l'orchestre dans un ensemble d'où l'on détache exceptionnellement les types caractéristiques pour produire des effets passagers. Il n'en était pas ainsi dans les premiers temps de l'opéra en Italie ; chaque rôle était annoncé par les instruments qui lui correspondaient : flûtes, musettes, violons, luths ou trompettes. De Monteverde à Lulli, cette pratique, assez naturelle d'ailleurs, a été observée.

L'origine de la symphonie, du quatuor, de la sonate, en un mot de la musique de concert et de chambre, remonte aux *ricercari da suonare* qui eurent une grande vogue en Italie, au seizième siècle ; on exécutait ces morceaux généralement fugués et dans des mouvements divers sur des violes, des basses de viole, des théorbes, des luths, des trompettes marines.

Peu à peu le quatuor se dégagea de cet ensemble. Il se composa d'abord de trois parties, savoir d'un premier mouvement assez animé, d'un second plus lent et d'un rondeau ainsi appelé à cause de la répétition du motif principal ; plus tard, on ajouta un menuet ou un scherzo. La sonate, le quatuor, le quintette, la symphonie offrent les mêmes divisions. Lorsque la sonate est composée pour deux ou trois instruments, elle prend le nom de duo ou de trio. Les premières sonates un peu développées sont dues à Emmanuel Bach ; vinrent ensuite les chefs-d'œuvre d'Haydn, de

Mozart, de Sébastien Bach, de Beethoven, de Hummel, de Clementi, et d'autres fort intéressantes de Küffner, de Dussek, de Cramer.

Corelli, Tartini en écrivirent pour le violon, Krumpholtz pour la harpe, Duport pour le violoncelle.

Haydn est regardé à juste titre comme le père de la symphonie. C'est lui qui en a fixé les formes générales et perfectionné le genre. La souplesse de son talent lui a permis d'écrire des inspirations neuves et hardies avec clarté et des moyens restreints. Car de son temps la virtuosité était rare chez les exécutants. Une idée de quelques mesures lui suffisait pour imaginer les combinaisons les plus variées, les accompagnements les plus harmonieux. Haydn a été surtout inventeur. Il est, à mon avis, le plus grand des musiciens modernes. Tous lui doivent une partie de leur science, de leurs procédés, tandis que lui a distancé d'un bond ses prédécesseurs. Sa première symphonie en *ré* date de l'année 1759, et elle ouvre la série ascendante de ses huit cents compositions, où l'on compte 80 quatuors.

Mozart s'est montré aussi supérieur dans la musique de chambre que dans ses opéras. Beethoven au contraire a été par-dessus tout symphoniste, joignant le génie à la science qu'il avait puisée jeune encore à la source la plus féconde, je veux dire dans les ouvrages de Haydn plus que dans ses conseils, auxquels son orgueil l'a empêché de rendre hommage. Il a atteint l'apogée dans la symphonie en *ut mineur*, qu'on peut regarder comme le type le plus parfait de la grande symphonie instrumentale.

Mendelssohn est le seul compositeur qui jusqu'ici ait recueilli une part assez considérable de la succession de ces trois grands musiciens pour qu'une place lui soit donnée à leur suite. Après lui, le genre symphonique a été traité d'une tout autre manière que par le passé. Emporté par son génie audacieux et aventureux dans des régions trop éloignées du centre musical, là où le jugement de l'oreille cesse de s'exercer, où l'esprit perd de sa clairvoyance, Beethoven, malade de corps et d'esprit, a écrit ses derniers quatuors, la *Neuvième Symphonie avec chœurs*, l'*Ode à la joie* et la *Missa solemnis*. On y découvre de grandes beautés sans doute; mais aussi on y constate parfois un défaut de lumière, des efforts, des aspirations vers un idéal qui se dérobe. Ce sont là précisément les ouvrages que des musiciens de nos jours ont entrepris de louer le plus et de faire regarder comme le point de départ d'un art nouveau. Berlioz, Schumann, Liszt, Glinka, Wagner, Tchaïkowski ont produit des œuvres qui se ressentent de fausses théories. La recherche de l'effet au moyen de sonorités combinées semble avoir remplacé la conception de l'idée musicale, l'invention de l'œuvre géniale qui s'impose par l'unité du plan, par la

fécondité des pensées, le charme des impressions et la jouissance de l'oreille.

MUSIQUE MILITAIRE

On est bien obligé d'avouer que, pour beaucoup de gens, la musique n'est qu'un art d'agrément. Les mères qui ont des filles à marier n'ont garde de l'oublier dans le programme de leur éducation.

Les philosophes, les législateurs, les pontifes de toutes les religions et tous ceux qui par devoir voient les grandes lignes de la condition humaine ont attribué à la musique des propriétés morales et effectives. Il faut donc admettre que cet art d'agrément a aussi son utilité. Les hommes de guerre l'ont de tout temps jugé ainsi, puisqu'ils ont attribué à la musique le don d'exciter les courages jusqu'à braver les périls et la mort, de rallier les âmes autour du drapeau de la patrie, comme aussi de rappeler au soldat les devoirs journaliers du métier des armes, de rendre sa marche plus allègre et moins pénible, et de donner un air de fête et de triomphe à l'entrée dans les villes, aux parades, aux revues et aux défilés, d'égayer enfin les loisirs de la vie de garnison.

Depuis Moïse jusqu'à Judas Macchabée, l'usage des trompettes, des kinnors, des nebels, des tambours, des sistres et des cymbales fut constant dans les solennités religieuses, avant, pendant et après le combat. Les sonneries de trompette servant de signaux étaient pratiquées chez les Hébreux, et leur variété indiquait l'appel des chefs, l'assemblée autour du Tabernacle, la levée du camp par les tribus soit à l'orient, soit au couchant, soit au nord, le transport de l'arche d'alliance. Telle sonnerie était appelée *rua*, רוע, telle autre *thaka* תקע, telle autre *thaka beachath*, תקע באחת.

Nul doute que Moïse n'ait fait adopter, en les modifiant, certaines coutumes des Égyptiens à cet égard. Depuis Hermès Osiris, Manéros, il y a eu une musique indigène militaire chez ce peuple jusqu'à la réduction en province romaine. Lors du couronnement de Ptolémée Philadelphe (284 av. J.-C.), une marche triomphale fut exécutée par trois cents voix accompagnées de 300 citharistes dont les instruments étaient garnis d'or et qui eux-mêmes portaient des couronnes d'or.

La pyrrhique était chez les Grecs une sorte de gymnastique préparatoire aux exercices militaires. Des airs de flûte en réglaient les mou-

vements. Mais il ne faut pas croire que ces flûtes aient eu des sons aussi doux que celle de Tulou, pas plus que les hautbois des Marches des troupes de Louis XIV, composées par Lulli, ne ressemblaient à celui de Verroust.

La pyrrhique avait quatre parties : 1° le *podisme*, qui consistait à donner aux pieds l'agilité nécessaire pour atteindre l'ennemi ou pour lui échapper ; 2° le *xiphisme* ou combat simulé, dans lequel les jeunes danseurs imitaient les mouvements du combat, le jet du javelot, le port du bouclier ; 3° la *saltation* ou exercices pour gravir les murailles et franchir les fossés ; 4° le *tétracome*, qui consistait à former le carré avec l'ordre le plus parfait.

Combien nous devons regretter de ne pas posséder la musique des trois chants militaires de Tyrtée dont le texte est parvenu jusqu'à nous, que les Spartiates répétaient encore deux cents ans après sa mort, et pour la bonne exécution desquels ils ont institué des prix! Voici le texte d'un chant de marche militaire, l'*Embatérion*, composé par Tyrtée :

Ἄγετ᾽, ὦ Σπάρτας εὐάνδρου,
κοῦροι πατέρων, πολιῆται,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβαλέσθε,
δόρυ δ᾽ εὐτόλμως βάλλοντες,
μὴ φειδόμενοι τᾶς ζωᾶς·
οὐ γὰρ πάτριον τᾷ Σπάρτᾳ.
Πρίν ἀρετῆς πελάσαι τέρμασιν ἢ θανάτου.

« En avant, enfants de Sparte, nés d'ancêtres valeureux ! armez vos bras du bouclier, brandissez avec intrépidité votre lance ! Ne pas estimer trop la vie, c'est à Sparte un devoir dont vos pères vous ont donné l'exemple. Mieux vaut souffrir la mort que vivre sans vertu. »

A six siècles de distance, Polybe et Végèce sont d'accord pour affirmer que les trompettes étaient les seuls instruments employés dans le service militaire ; mais elles étaient de plusieurs sortes : la *tuba*, le *lituus*, les *cornua* ou *buccinæ*, les *classica* ou cornets.

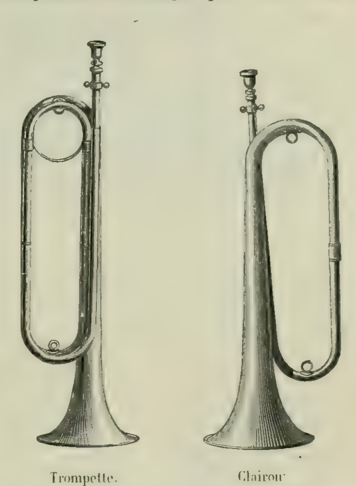
D'autres peuples se servaient de timbales et de tambours à l'imitation des Indiens, qui, au temps d'Alexandre, employaient à la guerre des instruments de percussion, garnis de clochettes et de ferraille. Les Perses et les Parthes adoptèrent ces moyens bruyants d'effrayer leurs ennemis.

Louis XIV chargea Lulli de composer des morceaux de musique à l'usage de ses troupes, et l'auteur d'*Armide* écrivit des marches et des batteries de tambour avec des airs de fifre et de hautbois ; c'était la *Géné-*

rale de la garde française, l'Assemblée, la Descente des armes, la Retraite, la Marche des mousquetaires avec cinq airs différents de hautbois, une Marche des gardes de la marine, la Marche des dragons du roi. Les airs de hautbois, dont la batterie fait l'accompagnement, sont tous écrits à quatre parties.

Philidor aîné et Philidor cadet composèrent aussi des batteries, des airs de hautbois, des sonneries de trompettes pour les troupes de Louis XIV, ainsi que des batteries de timbales.

L'ordonnance des trompettes pour toutes les troupes à cheval et pour les compagnies de voltigeurs a été composée ou arrangée par David Buhl, musicien habile, et adoptée par le ministre de la guerre en 1806. La plupart de ces sonneries sont encore en usage pour les troupes à cheval. Les effets de rythme sont intéressants parce qu'ils caractérisent avec précision les divers mouvements et les incidents de la vie du soldat : la Générale, le Boute-selle à cheval, l'Appel, l'Assemblée, la Charge, le Ralliement, le Réveil, le Repas des chevaux, le Pansage, la Soupe, le Ban, les Corvées, le Pas ordinaire, pour faire cesser le feu, pour l'étendard, la Messe, la Retraite, etc.

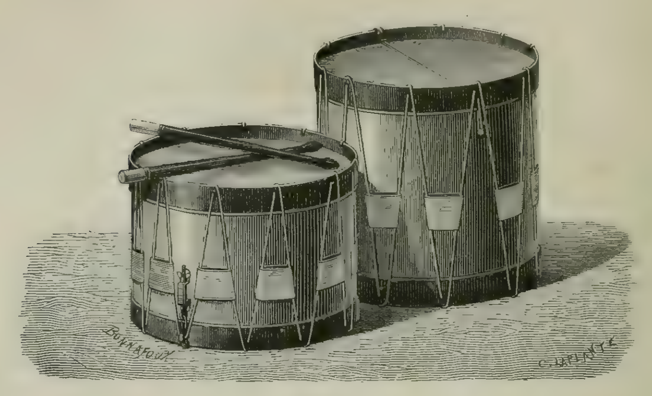


Trompette. Clairon.

Le *clairon* a le tube moins gros que la trompette et rend un son perçant, mais limpide. C'est l'instrument qui convient le mieux aux fanfares d'ordonnance, et ses quatre notes *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, ou plutôt *fa*, *si* ♭, *ré*, *fa*, puisque son ton normal est celui de *si* ♭, ont suffi pour indiquer par le rythme les incidents quotidiens de la vie militaire.

Tambour, batteries et sonneries. — Nous avons vu qu'à l'exclusion des Grecs et des Latins, l'usage des tambours avait été général. En Occident, ce sont des caisses rondes en cuivre ou en bois recouvertes de peau d'âne ou de veau tendue au moyen de cordes. Une double corde en boyau tendue sur la partie inférieure de l'instrument lui donne du timbre. Les sonneries de trompettes ont précédé les batteries de tambours. Celles-ci ont été déterminées, avec une notation de convention, par

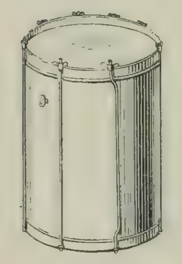
Girolamo Fantini de Spolète (1638) ; le P. Mersenne en a publié toute une série dans son *Harmonie universelle*. Philidor le père en fit un autre classement en y ajoutant les fifres, les hautbois, les timbales. Le savant



Tambours.

Georges Kastner a réuni tous ces éléments dans son *Manuel général de musique militaire* (1848).

Caisse roulante. — La caisse roulante est longue ; elle peut s'accorder comme les timbales au moyen de clefs et est favorable à l'effet des *crescendo*.



Caisse roulante.

La grosse caisse se tient horizontalement, ce qui permet au même musicien de frapper d'une main la peau tendue et de l'autre les cymbales l'une contre l'autre.

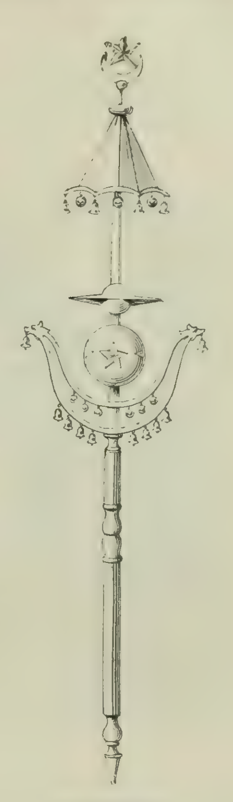
Pavillon chinois. — Le pavillon chinois s'explique de lui-même. La légèreté des grelots, clochettes et disque en cuivre produit une sonorité aérienne. Elle aurait pu trouver grâce devant les chefs de musique qui ont proscrit cet ancien instrument.

Le *triangle* et le *tambour de basque* ont survécu à toutes les civilisations.

La comparaison de nos sonneries françaises avec les sonneries italiennes du dix-septième siècle est tout à l'avantage du travail de Philidor, qui a trouvé des effets plus variés. Mais, par contre, l'esprit est saisi d'étonnement en présence du nombre prodigieux de combinaisons rythmiques

qu'offrent les sonneries modernes des divers peuples qui nous entourent, tandis que la routine a maintenu les nôtres dans un cercle assez restreint de phrases monotones.

Les marches et signaux pour les cornets des bataillons de chasseurs de l'armée belge sont plus mélodiques que les nôtres. Les signaux pour les tambours, fifres et clairons de l'infanterie prussienne offrent cette singularité que le chant en est guilleret, sautillant et d'une familiarité naïve; les mesures à six-huit, à trois-huit et les triolets abondent, ce qui semble peu en rapport avec l'allure pesante du soldat prussien. Après tout, ce genre de musique a peut-être pour objet de combattre sa lourdeur naturelle.


Pavillon chinois.

Il en est tout autrement des sonneries de trompettes de la cavalerie napolitaine (*tocchi di tromba*). Avec quelle vivacité et quelle souplesse les sept notes harmoniques de la trompette forment des phrases variées à l'infini et spirituellement expressives! *Lo sveglio*, *la chiamata*, *il silenzio*, *l'ordine per gli ufficiali*, sont parfaitement rendus. On peut faire cette remarque que la *ritirata* est d'un mouvement bien précipité.

Les Bavarois emploient pour leurs signaux des tambours, des fifres, des trompettes et des cors. Les marches harmonisées pour trois cors, *Marschzeichen*, sont d'un effet agréable. On peut en dire autant des *Signale für das Horn* des Hanovriens.


Tambour de basque.

Quant aux sonneries de bugle de l'armée anglaise (*bugle sounds*), elles se réduisent à la plus simple expression. On n'y a envisagé que le côté utile et pratique, et l'on semble avoir évité de rendre agréable le métier des armes. Il est certain que l'idée humanitaire de M. Cobden serait excellente, s'il n'y avait plus dans l'empire de S. M. Britannique ni oppresseurs ni victimes.

Il paraît probable que les premiers tambours qui retentirent en France furent ceux des Maures, qui les avaient reçus des Indiens. Depuis le septième siècle l'usage s'en est peu à peu répandu du midi de l'Espagne jusqu'aux Pyrénées, et ensuite dans les provinces septentrionales. Les croisés s'en servaient communément.

Les timbales commencèrent à être en usage au seizième siècle en Alle-



Timbale militaire. Tambour européen.

magne. Elles ne furent introduites dans la musique militaire française que sous Louis XIV, et voici à quelle occasion. Le colonel de la Bretèche, après s'être emparé d'un quartier ennemi, avait fait enlever deux paires de timbales. Il obtint de Louis XIV la permission de les employer dans sa musique. On en accorda aussi aux compagnies de la maison du roi. Les timbales étaient mises au rang des enseignes de guerre, et les soldats avaient à cœur de s'en rendre maîtres. Aussi les timbaliers devaient-ils les défendre au péril de leur vie. Ils étaient protégés par quatre cavaliers portant la carabine haute, et, dans les villes de garnison, les instruments étaient gardés chez le commandant avec les étendards. Les timbales, placées en avant de la selle du cheval, étaient garnies de riches tapis avec

des franges d'or et brodées aux armes du prince ou du mestre de camp.

Les quatre compagnies des gardes du corps de la maison du roi avaient chacune sept trompettes et un timbalier.

Pendant la guerre de Sept ans, la musique militaire allemande se compléta de clarinettes, de cors et de bassons. On y adjoignit ensuite des flûtes, une saquebute ou trombone et un contre-basson, ce qui formait avec les hautbois une harmonie qui pouvait être excellente.

Pierre le Grand introduisit dans ses États les instruments qu'il avait entendus en Allemagne, et fit former des corps de musique qui plus tard acquirent de la renommée. Vers 1750, le maréchal Kirilowitsch imagina un système de musique fort original, dont je dois dire quelques mots : aidé des conseils d'un musicien bohème, nommé Maresch, directeur de la musique de la cour, il fit faire trente-sept cors de chasse de différentes grandeurs, ne donnant chacun qu'une seule note, ce qui formait trois octaves chromatiques. Chaque exécutant jouait le rôle d'un tube sonore, d'un tuyau d'orgue; il comptait des temps jusqu'au moment de donner sa note. Ce nouveau genre de musique eut un succès si grand qu'on augmenta le nombre des cors, qui fut porté jusqu'à soixante, et fournit par conséquent cinq octaves. Beaucoup de régiments furent pourvus de cette musique mécanique, qui était encore en usage il y a peu d'années.

Le chevalier Sarti, directeur de la chapelle de l'impératrice Catherine, connaissant le goût des Russes pour la sonorité la plus bruyante, s'avisa de faire placer un jour dans la cour du château plusieurs pièces de canon de divers calibres dont les détonations servirent de basse à son formidable orchestre.

L'instrument guerrier des Irlandais et des Écossais a été la cornemuse (*bagpipe*).

J'ai fait connaître ailleurs quelle était la musique en usage chez les Turcs; elle n'a pas subi de changement notable dans les classes populaires. Mais notre système musical et nos instruments ont été admis depuis une trentaine d'années dans les harems des riches musulmans. En 1850, le sultan a confié la direction de sa musique à un neveu du célèbre compositeur Donizetti, qui l'a organisée avec les éléments modernes. Cet artiste alors fort jeune remplissait les fonctions d'organiste à la cathédrale d'Ajaccio. Je l'ai connu pendant mon séjour dans cette ville, où je remplissais une mission artistique que m'avait confiée M. de Falloux, alors ministre de l'instruction publique et des cultes.

La musique militaire des Égyptiens se composait encore, au commencement du siècle, d'un assez grand nombre de hautbois criards, de cymbales,

de tambours, de trompettes et de timbales. Les musiciens jouaient de ces instruments de toutes leurs forces et, au dire de Villoteau, produisaient le charivari le plus bruyant et le plus désordonné. Nous devons à ce savant musicien la notation de l'air de la marche égyptienne exécutée à la réception du général en chef Bonaparte, qui ramenait son armée après l'expédition de Syrie[1].

Je n'insiste pas sur les instruments guerriers des peuples barbares : le *nagârit* (timbale), le *kabaro* (grosse caisse), le *malakat* (trompette), le *gand* (corne de vache) des Abyssins ; les trompettes d'ivoire, les crécelles, les dents d'éléphant des nègres du Congo ; les gongs de fer creux des Ashantis, etc.

Nous avons vu quelle était la musique des troupes aux dix-septième et dix-huitième siècles en France et dans les principaux États de l'Europe. Les régiments des gardes françaises comptaient chacun seize musiciens, non compris les fifres et les tambours. En 1789, Sarrette réunit quarante-cinq de ces musiciens et, avec l'autorisation du général de Lafayette, il en forma le corps de musique de la garde nationale de Paris. Ce nombre d'artistes fut porté à soixante-dix et ils furent au service de la municipalité pour jouer dans les fêtes patriotiques. Mais en 1792, la garde nationale soldée ayant été supprimée, Sarrette, homme aussi zélé qu'intelligent, se dévoua à la cause des musiciens, et obtint la fondation d'une école gratuite qui reçut le nom d'Institut national. Ce fut dans cette école que se réfugièrent les artistes que la suppression des maîtrises laissait sans emploi. Avant 1789, il existait en France quatre cents maîtrises et chœurs de musique qui entretenaient autant de maîtres de chapelle, dix mille musiciens de toute espèce et particulièrement quatre mille élèves de musique vocale ou enfants de chœur. Les musiciens attachés à une église étaient ordinairement au nombre de vingt-cinq à trente. Le 10 thermidor an III, Chénier proposa à la Convention un projet de décret pour l'établissement d'une institution nationale d'enseignement de la musique[2] ; il fut adopté le 12 de ce même mois. Cette institution reçut le nom de *Conservatoire*. Cent quinze artistes y furent admis à former des élèves dans toutes les branches de l'art musical. Eux-mêmes étaient tenus de faire le service de la garde nationale et de participer aux fêtes patriotiques. Il est intéressant de connaître la composition de ces orchestres

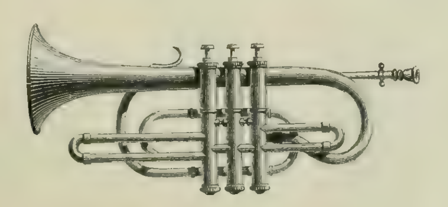
1. Cet air médiocre n'a que quatre portées. Voy. Kastner, p. 152.

2. Rapport de Lesueur. — Rapport de M. le comte Regnault de Saint-Jean-d'Angély (1815). — Projet de décret adressé à l'empereur Napoléon Ier par le comte Bigot de Préameneu, ministre des cultes, ayant pour objet le rétablissement des maîtrises.

qui exécutèrent pendant plusieurs années les programmes de ces solennités; en voici le tableau :

5 compositeurs dirigeant l'exécution,
1 chef d'orchestre exécutant,
30 clarinettes,
10 flûtes,
6 premiers cors,
6 seconds cors,
8 bassons,
8 serpents,
3 trombones,
4 trompettes,
2 tubæ corvæ,
2 buccins,
2 timbaliers,
2 tambours,
2 triangles,
2 grosses caisses,
10 musiciens non exécutants, employés à diriger les élèves chanteurs.

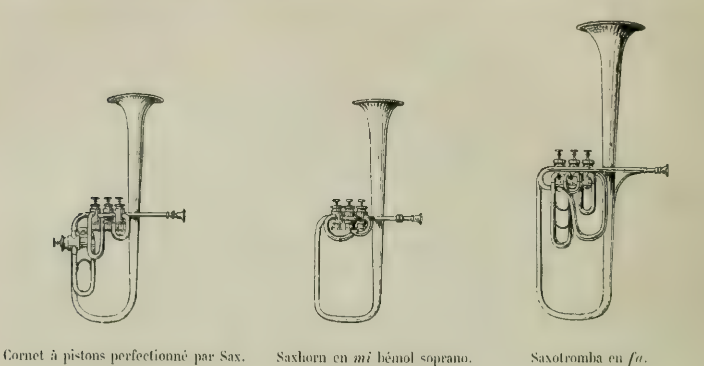
Les musiques militaires s'enrichirent peu à peu d'instruments nouveaux, et il faut reconnaître que c'est en Allemagne que s'est opérée la transformation des instruments de cuivre, qui a entraîné une refonte complète des éléments sonores. Weidinger adapta les clefs mobiles des instruments



Cornet à pistons.

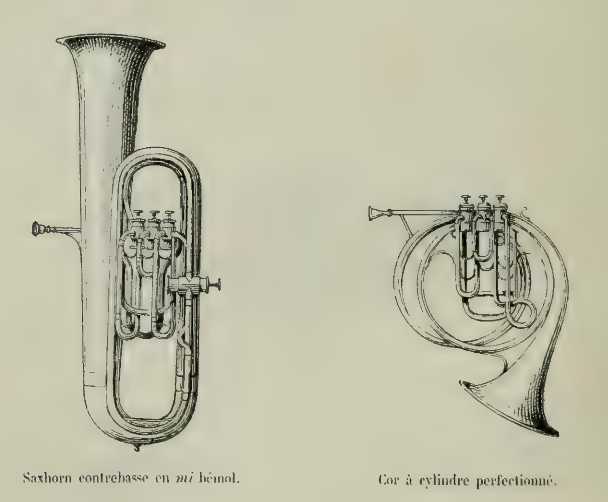
de bois aux tubes de cuivre et inventa le clairon à clefs, qui est devenu le bugle ou trompette à clefs. Blühmel et Stœlzel inventèrent les pistons, et l'on appliqua cette découverte à des tubes de divers calibres, au cor, au cornet, au trombone, à la trompette, au basson russe, à la tuba. Les Autrichiens comprirent les premiers tout le parti qu'on pouvait tirer de ces instruments devenus chromatiques. Cette révolution dans la facture des instruments eut lieu en 1827; mais il fallut des années pour convaincre

bien des chefs de musique de son utilité. Les Bohêmes, les Hongrois s'appliquèrent avec ardeur aux progrès de leurs musiques guerrières. L'excel-



Cornet à pistons perfectionné par Sax. Saxhorn en *mi* bémol soprano. Saxotromba en *fa*.

lent musicien Wieprecht, directeur de la musique des gardes de Guillaume IV, contribua à rendre la musique militaire des Prussiens supé-



Saxhorn contrebasse en *mi* bémol. Cor à cylindre perfectionné.

rieure à celle des autres pays. Elle n'a de rivale que celle des régiments autrichiens, qui même l'a emporté sur elle, au grand concours de l'Exposition universelle de 1867, parce que ses corps de musiciens sont formés

en partie de Bohêmes, chez lesquels le sentiment artistique est très déve-



Clarinette omnitonique Sax. Clarinette contrebasse en *mi* bémol. Clarinette basse recourbée.

Saxophone en *si* bémol, alto ténor. Saxophone en *mi* bémol, ténor baryton. Saxophone en *mi* bémol, alto.

loppé. Mozart préférait, pour juger ses ouvrages, le public de Prague à celui de Vienne même. Spontini et Meyerbeer imprimèrent à l'art musical, en

Prusse, un mouvement si accentué, que la musique militaire en a subi l'impulsion. Fétis, Georges Kastner, Meifred, Beer, Berlioz, le comte de Rumigny, le général Mellinet s'appliquèrent à améliorer la facture des instruments par leurs conseils et leurs encouragements. Le Gymnase musical fut fondé pour former des chefs de musique. Mais le principal réformateur fut Adolphe Sax, né en 1814, à Dinant (Belgique). Cet habile artiste, virtuose sur la clarinette, était doué d'un génie inventif remarquable. Il créa toute une famille d'instruments de cuivre qui porte son nom. Le succès qu'obtinrent les saxophones et les saxhorns auprès des musiciens les plus distingués, Halévy, Carafa, Donizetti, Rossini, Berlioz, Habeneck, Ricci, Meyerbeer, Ambroise Thomas, déchaîna contre lui les passions jalouses de plusieurs facteurs. Il lutta avec persévérance, triompha dans presque tous les concours, soutenu d'ailleurs par des protecteurs puissants. Mais des procès ruineux et les réformes administratives du ministère de la guerre le frappèrent dans ses intérêts pécuniaires.

Tout en rendant justice au génie inventif d'Adolphe Sax, à la sonorité plus puissante et plus homogène de ses instruments, à l'ampleur de ses saxhorns contrebasses, je crois que l'ancienne composition des musiques militaires, dans laquelle les instruments en bois se mariaient aux trombones, aux ophicléides, aux trompettes, offrait une harmonie plus satisfaisante en raison de la variété des timbres.

Quant aux fanfares, la supériorité de la famille des Sax est incontestable; c'est dans la fusion des deux systèmes que le progrès consistait, et après bien des débats cette solution raisonnable a fini par prévaloir.

Parmi les compositeurs qui ont écrit pour les orchestres militaires, je citerai Méhul, Catel, Gossec, Berton, Spontini, Cherubini, Ries, Marschner, Kalliwoda, Moschelès, Schneider, Beer, Fessy, Mohr, Wieprecht et David Buhl pour les fanfares.

Rouget de l'Isle, alors en garnison à Strasbourg, assistait au mois d'avril 1792 à un dîner d'officiers chez Dietrich, maire de la ville. La conversation s'engagea sur l'influence des chants nationaux pour animer les soldats et exalter leur courage. Rentré chez lui, Rouget de l'Isle, qui avait déjà écrit quelques romances dont il avait fait aussi les paroles, passa toute la nuit à composer les vers et la musique de ce chant mémorable qu'il intitula *Chant de l'armée du Rhin*. Le lendemain, on se réunit de nouveau chez le maire, et Mlle Dietrich accompagna au piano l'auteur de

cette mâle inspiration. L'enthousiasme des auditeurs fut au comble. Le maire fit publier ce chant dans un journal constitutionnel qu'il dirigeait. La mélodie parvint ainsi à Marseille, où un bataillon la fit entendre pour la première fois à la garde montante. C'est à cette circonstance qu'il faut attribuer le nom de *Marseillaise* donné au *Chant de l'armée du Rhin*.

Le *Chant du Départ*, dont J. Chénier a écrit les paroles et Méhul la musique, est d'un style plus soutenu, et les musiciens l'ont toujours plus apprécié que l'*Hymne des Marseillais*, comme on appelait alors l'œuvre de Rouget de l'Isle. Il est cependant incontestable que l'unité d'accent qui existe entre les paroles et la musique, jointe à la mâle énergie du refrain : *Aux armes, citoyens*, font mieux vibrer la fibre guerrière.

CHAPITRE XIII

LES OPÉRAS ITALIENS

Ce fut aux approches de la Renaissance, dès le milieu du quinzième siècle, que la musique occupa une place notable dans les représentations dramatiques. En 1440, le musicien Francesco Baverini composa des airs pour le *mystère de la Conversion de saint Paul* représenté à Rome; Angelo Poliziano en écrivit pour l'*Orfeo* vers 1480.

A l'occasion du mariage de Galéas, duc de Milan, avec Isabelle d'Aragon, Bergonce de Botta, gentilhomme lombard, donna à Tortone un spectacle merveilleux. La danse, la comédie, la musique, les machines en auraient fait un opéra-ballet si la fête n'avait dépassé par ses proportions ce genre d'ouvrages, car elle eut lieu dans un parc immense où les bois, les pièces d'eau, les prés et les bosquets servaient de décoration naturelle.

Parmi les ouvrages dramatiques dans lesquels la musique fut introduite, on peut citer la *Festa teatrale* de Jacques Sannazar, représentée à Naples avec machines et décorations (1492); *il Sacrifizio* d'Alfonso della Viola (1555); *Aretusa* (1563), *lo Sfortunato* du même musicien (1567).

Ce fut à cette époque qu'Emilio del Cavaliere et les seigneurs Jean Bardi, Pierre Strozzi, Jacques Corsi, Rinuccini, secondés par les musiciens Caccini et Peri, réagirent contre le genre madrigalesque et firent usage du récitatif. *Il Gioco della Cieca* (1595) d'Emilio del Cavaliere fut suivi des opéras : *Euridice*, *il Ratto di Cefalo*, *Arianna*, *Medusa*.

Ces ouvrages inaugurèrent la nouvelle forme lyrique et obtinrent un succès d'enthousiasme. *Dafne*, pastorale de Peri, comptait quatre personnages : Aminta, Arcetro, Plutone et Dafne; l'orchestre se composait seulement d'un clavecin, d'une guitare, d'une lyre et d'un grand luth.

On ne tarda pas à augmenter le nombre des instruments, à leur faire jouer des ritournelles et à faire caractériser par leurs timbres le rôle de chaque personnage, ainsi qu'on peut le voir dans la partition de l'*Orfeo* de Monteverde (1608), qui offre une orchestration vraiment surprenante pour le temps : deux clavecins, deux grandes violes à treize cordes, dix dessus de viole, trois basses de viole, deux contrebasses de viole; une harpe à deux rangs de cordes; deux petits violons français; deux grandes guitares, deux orgues avec tuyaux en bois, quatre trombones, un jeu de régale, deux cornets, une petite flûte, un clairon, trois sourdines (trompettes à sons voilés) : en tout quinze instruments différents et trente-huit musiciens à l'orchestre.

Andromeda de Ferrari, *il Pastore d'Anfriso* de Corradi, *Deidamia* de Scipione Erico, *il Pomo di Venere* de Basso, *Ciro* de Cesare Sorrentino, *Medora* de Salvadori et *la Catena di Adone* de Tronsarelli de Florence, *la Proserpina rapita* de Monteverde (1630), *le Nozze di Teti e di Peleo* de Cavalli furent les opéras représentés avec le plus de succès à Florence, à Bologne, à Venise, à Mantoue et à Modène dans la première moitié du dix-septième siècle.

En Allemagne, Henri Schutz mit en musique la *Dafne* de Rinuccini, et Keiser composa la pastorale *Ismene e Basilius*.

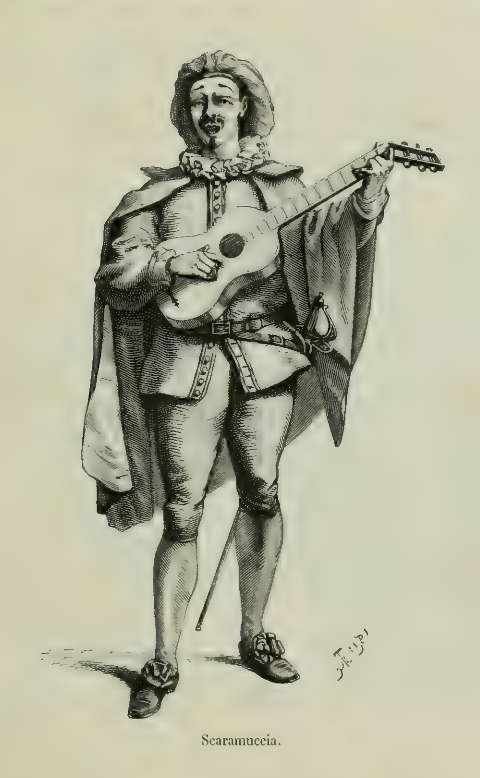
L'opéra italien fit son apparition à Paris en 1645, par la *Festa teatrale della finta pazza* de Strozzi, musique de Francesco Socrati de Parme. Mazarin avait fait venir toute une troupe italienne, dans laquelle on distingua les chanteuses Locatelli, Giulia Gabrielli et Bertolazzi. La représentation eut lieu au Petit-Bourbon. Torelli en fut le décorateur et le machiniste. La troupe resta à Paris jusqu'en 1652.

Un autre cardinal, Alessandro Bichi, à l'imitation de Mazarin, fit représenter en 1646 dans son palais, à Carpentras, *Akebar, roi du Mogol*, tragédie lyrique de l'abbé Mailly.

Ce fut là le premier opéra français.

L'opéra italien qui mérite de fixer plus particulièrement l'attention est l'*Orfeo ed Euridice* de Rossi, représenté dans la salle bâtie par Richelieu au Palais-Royal en 1636; la magnificence du spectacle, les machines de Torelli, la beauté de la musique firent sensation. Le livret présentait toute l'histoire d'Orphée, depuis ses premiers sentiments pour Euridice jusqu'à

sa mort et son apothéose. Il n'y eut pas moins de douze changements de décors. Renaudot signale, dans la *Gazette de France* du 8 mai 1647, une scène assez intéressante au point de vue de l'histoire du théâtre : « Dans la douzième scène du troisième acte, Orphée s'entretint de plusieurs airs lugubres sur sa lyre, qu'il toucha si mélodieusement, qu'à son harmonie, jointe à la douceur de sa voix, il fait mouvoir les rochers, danser les



Scaramuccia.

arbres et les animaux les plus farouches ; de sorte que l'on vit des lions, des panthères, d'autres bêtes furieuses venir sauter sur le théâtre autour de lui. »

Mme de Motteville rapporte que cet opéra causa des scrupules à la reine et qu'il fallut pour les lever une consultation de docteurs en Sorbonne. Il est vrai de dire que, pour faire diversion à la constance des amours d'Or-

phée et d'Eurydice, Momus se permet des propos assez lestes sur le mariage des laides, qui donne peu de contentement, et sur le mariage des belles, qui présente beaucoup de dangers.

A côté des plaisirs nobles de la cour, il y avait aussi place pour les divertissements plus libres, auxquels une troupe d'acteurs italiens se chargeait de pourvoir. Les personnages de la *Commedia dell' arte* improvisaient selon le caractère de leur rôle et brodaient de leurs lazzi le canevas du scenario composé par le directeur de la troupe. Pendant plus de deux siècles, les types restèrent ce qu'ils étaient à l'origine et gardèrent leur cachet national. Arlequin et Brighella étaient bergamasques, Scapin milanais, Pantalon vénitien, Cassandre romain, Stantorello florentin, le Docteur bolonais. Naples a fourni Pulcinella, Tartaglia, le Capitan et enfin Scaramuccia, personnage inventé par Tiberio Fiurelli, né à Naples en 1608. Il vint en France en 1640 et divertit toute une génération pendant cinquante ans, depuis l'enfant royal Louis XIV jusqu'au public de la Comédie italienne et du Théâtre de la Foire. Il ne cessa l'exercice de son art que cinq ans avant sa mort (1696). On lit cette pompeuse épitaphe au bas de son portrait :

Cet illustre comédien
De son art traça la carrière;
Il fut le maître de Molière,
Et la Nature fut le sien.

Les mandolines et les guitares étaient les compagnes inséparables des acteurs de la *Commedia dell' arte*. Pour entendre des chants accompagnés par ces instruments, pas n'était besoin d'aller dans une salle de spectacle, car les aubades et sérénades en pleine rue n'ont cessé d'être dans les habitudes des peuples méridionaux, aussi bien en Espagne et dans le midi de la France qu'en Italie.

Après ce coup d'œil rapide jeté sur l'existence de cette forme inférieure de l'art italien, je poursuis l'histoire de son installation dans notre pays.

En 1654, au Louvre, les artistes italiens chantent l'opéra des *Nozze di Teti e di Peleo* de Cavalli et en donnent des représentations publiques au théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple.

Le succès qu'obtenait ce nouveau genre de plaisir fut tel, qu'on fit venir d'Italie l'architecte Amandini et le machiniste Vigarani, qui, avec la collaboration de Ratabon, architecte du roi, construisirent la salle de spectacle des Tuileries. Elle fut inaugurée en 1662 par les opéras de *Ercole amante* et de *Serse*. Mais l'opéra français, déjà entre les mains de Lulli, fit aux Italiens

une concurrence victorieuse devant laquelle ils durent se retirer. Ce n'est pas que la musique de Cambert et de Lulli ait atteint le degré d'avancement des procédés des écoles italiennes : il s'en fallait du tout au tout. Mais ces musiciens se rendaient compte du goût français, et s'y conformaient. Lulli avait assez d'esprit et d'imagination pour s'assimiler les effets des opéras de Louis Rossi, de Cavalli, dont il avait même reçu les



Sérénade italienne.

leçons. Le *Serse* et l'*Eritrea* du maître vénitien offraient des beautés musicales et des hardiesses d'instrumentation au-dessus de la portée des amateurs français du dix-septième siècle. Il était réservé à Rameau d'opérer une révolution qui d'ailleurs est venue à son heure.

Pendant la seconde partie du dix-septième siècle, les procédés de la composition firent en Italie des progrès extraordinaires et rapides. Pendant

que les violonistes exécutent des traits rapides sur la chanterelle, la trompette à trous, dont Hændel a tiré de si brillants effets dans ses oratorios, dialogue avec la voix. Le quatuor est constitué et le rythme régulier commence à être substitué aux changements de mesures pendant toute la durée d'un morceau de chant. C'est l'origine de la cavatine.

La passion du théâtre, ou plutôt des fêtes théâtrales, tenait du délire à Mantoue, à Modène, à Venise. A Rome, le chevalier Pippo Acciajuoli construisit un magnifique théâtre, composa le livret et la musique des opéras qu'il fit représenter, peignit les décors lui-même et établit les machines.

Les auteurs qui écrivirent des livrets pour ces drames lyriques étaient Tronsarelli, Ferrari de Reggio, Faustini, Cicognini, Nicolas Minato de Bergame, Sbarra, Aurèle Aureli, Corradi le Parmesan, l'auteur de *la Divisione del Mondo*, la plus somptueuse folie qu'on puisse imaginer et qui fut représentée à Venise.

De véritables poètes se laissèrent entraîner par ce courant vertigineux : ce furent Silvio Scampiglia, Bernardoni, Moneglia, Apostolo Zeno, Calsabigi et enfin Métastase, le plus grand poète lyrique de l'Italie moderne.

L'opéra est donc né en Italie. Les livrets ont été écrits pour le chant beaucoup plus que pour l'action, et c'est ce qui a longtemps conservé à l'opéra italien son caractère particulier, lequel est justement approprié au génie de ce peuple et au genre de plaisir qu'il veut trouver et qu'il a le droit de trouver dans la musique dramatique. La part de la musique était si prépondérante que la même pièce de Zeno, de Métastase, de Calsabigi, était mise en musique par un grand nombre de compositeurs. Combien de partitions de l'*Olimpiade*, de *Didone*, d'*Artaserse*, d'*Ifigenia in Aulide*, de *Catone in Utica*, de l'*Ipermnestra?* C'est à l'influence française qu'a cédé depuis le goût lyrique italien. La tragédie, dont le talent de Talma uni au sentiment d'admiration pour les chefs-d'œuvre de nos poètes, a prolongé l'existence pendant le premier quart de ce siècle, s'est aussi installée avec plus d'autorité sur les théâtres d'Italie. Les dénouements à l'eau de rose et les *Felicita* du finale ont fait place à des catastrophes plus saisissantes. L'*opera seria* sous cette forme a inspiré des chefs-d'œuvre, tels qu'*Otello* et *Semiramide*, et des interprètes de premier ordre, comme la Pasta, la Malibran, Rubini, Lablache, avant la dernière transformation du drame lyrique sous le souffle du romantisme qui l'anime encore.

En 1729, une troupe italienne conduite par Lucio Papirio donna des représentations brillantes à Bruxelles et à l'Opéra de Paris, où les premiers sujets tinrent à se joindre aux artistes italiens. Ce fut une *olla podrida* singulière que *Serpilla e bajocco ovvero il marito giocatore*, et la *Moglie bac-*

chettona et *Don Micco e Lesbina*, musique d'Orlandini, entremêlés de chœurs composés sur des paroles françaises par Batistin et Campra, de solos chantés par des artistes français, de danses exécutées par Mlles Sallé, Camargo, Mariette, de morceaux joués par le *Roi des violons* Guignon. Cette campagne fut plus nuisible qu'utile à la cause de l'art italien.

En Angleterre les choses se passaient avec plus de logique, en cette même année. Une troupe excellente, sous la direction de Hændel, régnait sans partage. La Cuzzoni et la Faustina se partageaient les applaudissements, et le répertoire était varié. Mais si la première avait une voix angélique, parcourant deux octaves d'*ut* en *ut* avec une égalité parfaite; si son style était noble et touchant, sa rivale l'emportait sur elle en agilité et lançait avec coquetterie des notes syncopées, ornait ses passages de mille agréments, excellait dans la répétition rapide de la même note, artifice que Mme Adelina Patti a remis à la mode et dont nos chanteuses abusent quelquefois. Chacune avait son clan de fanatiques admirateurs, et pendant deux ans ce fut une lutte acharnée dans laquelle les applaudissements frénétiques et les sifflets les plus discourtois jouaient un rôle insensé. Pour y mettre fin, on fut obligé de fermer le théâtre. Hændel avait fait un faux calcul en provoquant cette rivalité.

Le goût de la musique s'était peu à peu développé en France, et les opéras de Rameau, beaucoup plus variés que ceux de Lulli, y avaient contribué. Aussi la *Serva Padrona* de Pergolèse, chantée à l'Opéra en 1752 par la Tonelli et Manelli, fut comprise et acclamée. C'était un duo cependant et il servit de prétexte pour reprendre la vieille querelle des bouffons. Les opéras italiens de Cocchi, de Rinaldo di Capua, de Latilla, de Jomelli, de Leo, de Scarlatti, achevèrent d'éclairer les amateurs sur le mérite des écoles italiennes. Les tenants de la musique française se groupaient sous la loge du roi, et les partisans des Italiens se réunissaient en bataillon serré sous la loge de la reine. La *Lettre* de J.-J. Rousseau *sur* ou plutôt contre *la musique française* parut; Grimm lança aussi son *Petit prophète*.

Les écrits de J.-J. Rousseau sur la musique offrent, comme tous les autres sortis de sa plume, des vérités noyées dans beaucoup d'erreurs. J'en relèverai quelques-unes : « Je crois, dit-il dans l'avertissement, notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique. » Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Boileau, Lamartine et Victor Hugo ont répondu à la première de ces opinions; Lulli, Rameau, Glück, Grétry, Méhul, Hérold, Rossini, Meyerbeer, Halévy, sans compter les compositeurs de mélodies parfaitement écrites sur des vers français, ont réfuté la seconde. On s'est plu à reconnaître avant et après Rousseau que la langue italienne

est douce, sonore, harmonieuse et accentuée, que, un grand nombre de ses syllabes n'y étant formées que de voyelles, les élisions rendent la prononciation plus coulante, qu'elle a peu de voyelles nasales; mais on ne peut être de son avis lorsqu'il prétend que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre. Le défaut du plaidoyer de Rousseau consiste surtout dans la confusion qu'il fait des habitudes particulières à chaque peuple, qui sont toutes deux bonnes, chacune dans son genre, chacune pour la langue qui lui est propre, et du mérite dont le compositeur a fait preuve dans tel ou tel ouvrage, comme aussi du talent de virtuose déployé par telle chanteuse, tel ténor choisis tout exprès pour obtenir le succès dans un pays étranger. Cela est si vrai que Rousseau oublie toute logique pour tirer un argument du talent d'accompagnateur d'un bambin de dix ans, fils de l'impresario.

Ce qui était indiscutable et ce dont il fallait surtout étudier la cause et les effets, c'était la supériorité de l'instruction musicale des Italiens, leur facilité naturelle secondée par un enseignement long et approfondi des principes de leur art. Les chanteurs et les cantatrices même étaient soumis à des études de contrepoint *alla mente*, à des exercices multipliés. Tout cela était inconnu aux artistes de l'Opéra français aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Non seulement il n'y avait pas alors en France de compositeurs qu'on pût comparer à un Pergolèse, à un Hasse, même à un Latilla, mais il n'y avait pas non plus d'artiste qu'on pût opposer à un Caffarelli, à un Senesimo, à une Tonelli. Au lieu de tenter inutilement de réformer le goût de la nation, au lieu de vouloir imposer aux esprits un seul genre de beautés et de plaisirs, au lieu de faire le procès à la langue elle-même, il fallait constater l'insuffisance des études musicales en France, la nécessité de réformer l'enseignement du chant, et chercher l'émulation là où se trouvait la pratique de l'art à un degré supérieur. Heureusement les querelles des rhéteurs n'entravèrent pas le progrès. La *Serva Padrona* et beaucoup d'opéras italiens furent traduits en français et constituèrent un fonds de répertoire pour l'Opéra-Comique. Quant à l'Opéra, le coin du roi resta vainqueur; Mme de Pompadour usa de son crédit pour protéger les compositeurs français Mondonville, Rameau. On reprit même l'*Atys* de Lulli; les courtisans s'empressèrent de renchérir sur le désir que montrait le roi de voir cesser cette querelle, et, le jour de la représentation, les portes du théâtre furent envahies dès dix heures du matin.

J'ajouterai encore un mot au sujet de la Lettre de Rousseau sur la mu-

sique française. Il malmène fort Lulli et dissèque le beau récitatif de son opéra d'*Armide : « Enfin, il est en ma puissance »*, véritable chef-d'œuvre de déclamation, admiré par Rameau et par tous, excepté par Jean-Jacques qui y découvre mille défauts. Au milieu de critiques aussi pédantes que mal fondées, il en est une assez spécieuse et même motivée : elle porte sur quelques trilles peu en rapport avec la force des sentiments contraires qui se succèdent dans l'âme d'Armide en présence de Renaud endormi. Mais il est



La Tonelli.

juste de reconnaître qu'il en est des ornements du chant comme des costumes. Ils s'imposent ainsi que la mode et changent avec elle. Ce sont là des accessoires dont la suppression ne modifie pas la conception d'une œuvre. L'*Armide* de Lulli a été représentée en 1686. Rousseau a écrit sa critique en 1754, à soixante-huit ans d'intervalle. Les Garat, les Elleviou, les Martin, Mmes Catalani, Pisaroni, Branchu ont joui d'une grande renommée. Eh bien, le goût a tellement changé que le style de ces grands artistes,

qui ravissait nos pères, ne nous séduirait probablement plus, et ils s'empresseraient de le modifier, s'ils revenaient parmi nous.

Veut-on savoir une bonne fois à quoi s'en tenir sur la portée des jugements de J.-J. Rousseau en matière musicale, et s'ils ont contribué aux progrès de l'art, qu'on relise ce passage :

« Je ne dis pas qu'il soit tout à fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre à mesure que le sujet y passe; mais ce travail est si pénible que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés, est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir, et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, *comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.* » C'est ainsi que le philosophe de Genève, auteur du *Devin du village*, cette pauvreté musicale, traitait les magnifiques chefs-d'œuvre de Palestrina et d'Allegri, les chœurs charmants de Lulli, les psaumes de Marcello et les motets de Lalande, les chœurs si variés de Rameau, les oratorios de Hændel, les fugues de Bach, et ne sentait rien vibrer dans son âme égoïste en présence des portails des cathédrales de Reims, de Bourges, de Paris.

Il ne faut pas croire cependant que les plus belles fugues puissent être goûtées par tout le monde; il faut, pour les comprendre et en apprécier le mérite, ou une éducation musicale préalable ou bien une organisation naturellement compréhensive à l'égard de la combinaison des sons. Il faut convenir d'ailleurs qu'il y a eu des musiciens sans génie qui ont abusé de ce genre de composition. L'excellent violoniste Spohr se faisait à cet égard des illusions singulières. Voici ce qu'il rapporte dans ses Mémoires :

« Pendant les répétitions de mon *Oratorio*, j'y conduisais chaque fois ma petite fille, qui avait alors huit ans. L'enfant se tenait tranquille jusqu'au morceau final qui était une fugue; alors ses yeux s'animaient et elle écoutait avec une attention soutenue. J'en conclus qu'elle devait avoir de grandes dispositions pour la musique d'un style sévère, et je le lui demandai :

« — Oh non! papa, me répondit la petite, mais je sais que quand la fugue est terminée, nous rentrons chez nous pour dîner. »

En 1778, sous la direction de De Vismes, une troupe italienne donna à

l'Académie royale de musique des représentations alternativement avec celles de l'opéra français. On applaudit la *Frascatana* de Paisiello et la *Cecchina Ossia, la buona figliuola*, de Piccini, qui depuis dix-huit ans défrayait tous les théâtres d'Italie. Modes et enseignes, tout était à la *Cecchina*. Ce compositeur inventa un finale développé, formé de plusieurs scènes et de mouvements variés, qui fut imité depuis par un grand nombre de musiciens. *Il Matrimonio per inganno* d'Anfossi, donné l'année suivante, mit en relief la signora Chiavalli, que son protecteur, le ministre Amelot, entoura d'un luxe scandaleux. Elle se promenait sur les boulevards dans un équipage somptueux précédé d'un coureur. Les ouvrages de Sacchini, Traetta et Anfossi forment le fond du répertoire de cette période.

Ce fut en 1787 et 1788 que pour la première fois une troupe italienne chanta successivement en France et en Angleterre. Neuville et Mlle Montansier organisèrent cette entreprise pour le théâtre de Versailles, et réussirent pleinement. La saison d'été terminée, les artistes retournaient reprendre leur service à Hay-Market. Les opéras représentés étaient *il Marchese di Tulipano* de Paisiello, *Giannina e Bernardone*, *l'Italiana in Londra*, de Cimarosa, *le Gelosie villane* de Sarti, *il Geloso in cimento* d'Anfossi.

Mais l'art italien se manifesta plus complètement lorsque Léonard, coiffeur de la reine, obtint le privilège d'un théâtre spécial dont il confia la direction musicale à Viotti. Cherubini fut chargé d'arranger et de composer au besoin des airs favorables au talent des chanteurs qu'on introduisait sans vergogne au beau milieu des ouvrages, et sans se soucier davantage de la réputation des auteurs, de la vraisemblance et de l'unité de style. Le célèbre maître se plia à cette ingrate fonction d'arrangeur et écrivit des airs charmants en assez grand nombre. Ce théâtre porta le nom de « Théâtre de Monsieur » en 1789, et fut transporté des Tuileries à la foire Saint-Germain et dans une salle nouvelle, construite par Legrand et Molinos, aux frais de l'intendant Feydeau. Elle fut démolie en 1830. Elle contenait deux mille deux cents spectateurs assis. Les ouvrages principaux représentés sous la direction intelligente de Viotti furent : *il Re Teodoro* de Paisiello, *l'Impresario in angustie* de Cimarosa, *il Barbiere di Siviglia* de Paisiello, *le Nozze di Dorina* de Sarti, *il Fanatico Burlato* de Cimarosa, *la Pastorella nobile*, *le Due Gemelle*, de Guglielmi, *le Vendemmie* de Gazzaniga, *la Cosa rara* de Martini, *la Locandiera scaltra* de Salieri, *la Molinara* de Paisiello, et enfin *la Pazza per amore* (*la Folle par amour*), un des chefs-d'œuvre de ce maître, qui fut représenté le 4 septembre 1791. Cinq ans auparavant, le petit drame lyrique de Marsollier et

Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour*, avait été joué à la Comédie Italienne. Après l'avoir fait traduire, Paisiello en tira un opéra délicieux qui obtint un grand succès à Caserta, en 1787. L'air si touchant de Nina, « *il mio ben quando verrà* », chanté par la Coltellini, faisait verser des larmes. Ce rôle fut tenu depuis par Mme Morichelli et la Pasta.

Les Italiens s'échappèrent de Paris comme ils purent en 1792. En somme, trente-cinq opéras furent représentés en trois ans et demi. C'est aussi sur ce théâtre Feydeau et pendant cette période que furent donnés des opéras français, remarquables à divers titres : *Lodoïska* de Cherubini, *Paul et Virginie* de Lesueur ; quant aux *Visitandines* de Devienne, elles furent appréciées aussi, mais par les gens d'un goût peu difficile.

Après avoir fait construire, organisé ou dirigé plusieurs théâtres à Nantes, à Versailles, à Saint-Cloud, à Fontainebleau, à Compiègne, au Havre, à Rouen, Orléans, Angers, la célèbre Montansier racheta la salle des Beaujolais au Palais-Royal, moyennant 570 000 livres, en 1787 ; on y joua quelques opéras-comiques, mêlés aux comédies qui faisaient le fond du répertoire. C'est là qu'on joua le *Sourd ou l'Auberge pleine* de Dorvigny, et le *Désespoir de Jocrisse*, où débuta Mlle Mars.

La Montansier fit ensuite construire par l'architecte Louis la salle du Théâtre National, rue de la Loi (rue Richelieu), pour y exploiter tous les genres, depuis la tragédie jusqu'à la pantomime. Il fut ouvert le 15 août 1793, et fermé le 31 décembre de la même année. Quoique la directrice n'eût donné que trop de gages à la Révolution, malgré les bienfaits qu'elle avait reçus de la reine, elle fut arrêtée sur la dénonciation stupide de Chaumette, qui prétendait qu'elle avait fait bâtir son théâtre, rue de la Loi, pour « incendier la Bibliothèque nationale ». Le succès de son entreprise lui avait fait des envieux. Elle passa dix mois en prison. On avait joué sur le Théâtre National quelques opéras-comiques de Mengozzi et *la Journée de Marathon* de Kreutzer.

Dans un mémoire discuté à la Convention, les 14 et 15 décembre 1794, Mlle Montansier ne réclamait rien moins que sept millions d'indemnité.

L'active directrice, protégée par Barras, ouvrit un salon où se confondaient les gens d'opinions les plus diverses. Les uns y venaient, comme l'adjudant-commandant Bonaparte, pour s'entretenir de projets politiques, y concerter un 13 vendémiaire par exemple ; d'autres pour y nouer des intrigues amoureuses ; d'autres enfin pour faire fructifier dans des affaires plus ou moins véreuses une fortune subitement acquise.

A la demande du Premier Consul, qui aimait la musique italienne, Mlle Montansier réunit des chanteurs italiens qui débutèrent le 1er mai 1801,

au Théâtre Olympique, rue de la Victoire, naguère appelée rue Chantereine. On n'a retenu de la troupe de ces artistes que le nom du chanteur bouffe Raffanelli, qui obtint du succès dans *il Matrimonio segreto.* Mlle Montansier transporta l'année suivante son théâtre italien salle Favart. Son étoile avait pâli; son immense fortune avait été dissipée en spéculations multiples. Poursuivie par ses créanciers, elle fut de nouveau privée de la liberté pendant quelque temps. Elle mourut en 1820, âgée de quatre-vingt-dix ans.

La compagnie italienne commença ses pérégrinations dans Paris. De la salle Favart elle se transporta en 1804 au Théâtre de l'Impératrice, salle Louvois; en 1808, à l'Odéon; elle retourna à Favart avec Mme Catalani en 1815 et obtint 160 000 francs de subvention; dispersée en 1817, elle se réunit en 1819 au théâtre Louvois, puis retourna à Favart en 1825, en fut chassée par l'incendie qui détruisit la salle le 15 janvier 1838; elle donna des représentations dans la salle Ventadour, puis à l'Odéon en 1839, s'installa définitivement à Ventadour en 1841, jusqu'à ce que cette salle, la meilleure sous le rapport de l'acoustique, la plus agréable, la plus confortable, tout imprégnée des souvenirs qu'y ont laissés tant de voix mélodieuses, tant de chefs-d'œuvre dans l'espace de trente ans, ait été abandonnée *à une entreprise financière,* par une Direction des Beaux-Arts encore plus hostile qu'indifférente. Le bruit des écus a remplacé les vocalises et les trilles; la soif de l'or, les émotions délicates et les sentiments tendres; le grand-livre du *doit et avoir* est la partition maîtresse du lieu; les Muses effarées se sont enfuies; l'archet d'Apollon a été jeté par la fenêtre. La balance de Plutus est le diapason normal qui règle tout en ce lieu.

Depuis cet événement si regrettable, Paris s'est vu privé d'entendre des opéras italiens et leurs meilleurs interprètes, à l'exception des représentations brillantes données au Théâtre des Nations par Mme Patti avec le concours de Niccolini, Cottogni, Pandolfini, Mme Tremelli, et des soirées intermittentes dans lesquelles Mlle Marcella Sembrick, MM. Maurel et de Reské ont été fort applaudis. Mais on peut être assuré que la société polie ne se résignera jamais à subir les calculs intéressés des détracteurs de l'art italien, auquel on doit tant de chefs-d'œuvre.

Le nom de la Catalani se rattache plus étroitement que celui d'autres cantatrices aux destinées du théâtre italien. Née en 1779 dans l'État romain, à Sinigaglia, elle fut élevée au couvent de Sainte-Lucie, à Gubbio, près de Rome. A douze ans, sa belle voix était admirée lorsqu'elle chantait pendant les offices. Elle débuta à seize ans au théâtre de la Fenice et épousa en

1800, à Lisbonne, M. de Valabrègue, officier français attaché à l'ambassade de Portugal ; à partir de cette époque, sa réputation grandit et remplit toute l'Europe. Sa voix admirable qui montait jusqu'au *sol* suraigu, sa facilité dans l'exécution des gammes chromatiques ascendantes et descendantes, la parfaite convenance de sa tenue, la pureté de ses principes dont elle ne se départit jamais, sa bienfaisance et sa générosité naturelles, toutes ces qualités artistiques et morales lui concilièrent avec l'admiration l'estime et la sympathie. C'était principalement dans les concerts qu'elle aimait à prodiguer ses dons merveilleux de cantatrice ; car elle ne pouvait que difficilement triompher à la scène d'une certaine timidité native qui communiquait à sa bouche, à ses yeux, à ses gestes des contractions nerveuses. Nul doute qu'elle n'ait profité des conseils et surtout des exemples que lui fournissaient Pacchiarotti, Marchesi, Crescentini ; mais on ne lui a pas connu de maître spécial. Elle avait puisé à Madrid et à Londres des sentiments invincibles d'aversion pour l'empereur Napoléon, aussi choisit-elle l'Angleterre comme patrie d'adoption jusqu'à la Restauration.

Il y a peu d'exemples, dans l'histoire de l'art musical, de l'espèce d'idolâtrie dont elle fut l'objet. Sa voix puissante dominait les ensembles et l'orchestre même ; elle était d'un charme extrême, pleine de douceur et d'énergie, suave et flexible, pure et mordante à la fois. On lui donna 200 guinées pour avoir chanté le *God save* à Drury-Lane ; 2000 livres sterling pour un concert ; pour quatre mois de représentations, elle recevait 180 000 francs. Son mari, M. de Valabrègue, dissipait malheureusement au jeu une bonne partie de ces énormes bénéfices.

Leur maison était organisée d'une manière princière. On rapporte que la dépense de la bière fournie à ses domestiques pendant une année s'éleva à 103 livres sterling. Le roi Louis XVIII, qui l'avait entendue à Londres, lui accorda la direction du Théâtre Italien en 1815. Le retour de Napoléon fit ajourner les projets de relèvement de ce théâtre. Pendant les Cent Jours la Catalani donna des concerts en Allemagne, en Hollande, et ce ne fut qu'en 1816 qu'elle prit possession du privilège qui lui était accordé par le gouvernement français. Mais son talent, sa virtuosité, l'enthousiasme qu'elle excitait, l'exploitation exclusive de son talent personnel organisée par son mari au détriment des autres artistes et surtout du répertoire, amenèrent une réaction fâcheuse. On allait aux Bouffes, alors très mal nommés ainsi, pour entendre la Catalani chanter des airs variés de Rode, l'air « *son Regina* » qui était son triomphe, intercalés au beau milieu d'un opéra chanté très médiocrement par les autres artistes de la

troupe. C'était Puccita qui accommodait ce salmigondis. Elle dut résigner ses fonctions de directrice en 1817, et pendant dix ans, précédée de sa réputation, elle obtint des succès en Allemagne, en Italie, en Russie. Elle se retira à Florence, où elle passa dans une de ses propriétés les dernières années de sa vie, en se dévouant aux œuvres charitables et à l'enseignement de la musique à de jeunes filles pauvres. Elle vint mourir à Paris, en 1849, auprès de ses enfants, à l'âge de soixante-dix ans. La figure



Madame Catalani.

de Mme Catalani mérite une place d'honneur dans le musée des cantatrices célèbres.

L'engouement sincère ou frivole de ses contemporains lui a valu sans doute des succès pécuniaires excessifs et hors de proportion avec le rôle social d'une artiste, quelque remarquable que soit son talent. Mais une âme élevée comme l'était la sienne a su payer une large dîme à cette autre portion de l'humanité sur laquelle trop souvent les classes opulentes pré-

lèvent la provision de leurs plaisirs. On a évalué à plus de deux millions le produit des concerts donnés par Mme Catalani au profit des pauvres.

L'empereur Napoléon décrétait en musique comme dans diverses branches de l'administration. A Dresde, en 1806, il se rend compte du mérite de Paër, bon musicien et très habile homme; il lui fait souscrire par le prince de Bénévent, Talleyrand, un engagement en règle comme compositeur de la musique de la chambre de Sa Majesté l'empereur des Français, roi d'Italie,



Paër.

avec un traitement de 28 000 francs, des indemnités de voyage, un congé de quatre mois, une gratification de 12 000 francs. Napoléon continuait ainsi en les exagérant les usages des anciennes cours et suivait en cela la coutume des parvenus généreux et habiles. Paër chantait avec talent les airs de Paisiello que Napoléon aimait beaucoup, et en cela il avait raison.

La compagnie italienne formée par Paisiello pour le service du théâtre et

des concerts de la cour se composait de Crescentini, Nozzari, Crivelli, Tacchinardi, Barilli, Mmes Grassini, Festa, Sessi, Giacomelli.

Il était d'usage en Italie que les compositeurs allassent chez les *prime donne* leur faire répéter leurs rôles. Paër, dans sa situation, voulut contredire à cette habitude ; de là débat et querelle entre la Grassini et lui. Il fallait tenir compte de la différence qui existait entre le genre d'ouvrages qu'on donnait en France et ceux dans lesquels, en Italie, le chant individuel était prépondé-



Madame Grassini.

rant ; les ensembles, une mise en scène plus exacte ou plutôt moins conventionnelle, exigeaient la présence des chanteurs aux répétitions. Il fallut que Napoléon imposât à la Grassini l'ordre de se rendre au théâtre pour répéter, en enjoignant toutefois à Paër de se présenter une fois chez elle pour lui faire chanter ses rôles. La période du théâtre italien, de 1808 à 1814, fut très brillante. On peut en juger par les titres des ouvrages représentés : *I Nemici generosi* de Cimarosa, dont chaque morceau est un

chef-d'œuvre de goût et de grâce : la cavatine *Frà mille perigli*, l'air si expressif *Fanciulla sventurata*, le trio *Stanco ma non ferito;* l'opéra de Mozart *Cosi fan tutte, i Traci Amanti* de Cimarosa, la *Distruzione di Gerusalemme* de Zingarelli ; *Don Giovanni* de Mozart, donné pour la première fois à Paris en 1811, *Pimmaglione* de Cherubini ; *gli Orazi e Curiazi* de Cimarosa ; mais l'opéra qui produisit l'effet le plus saisissant fut *Romeo e Giulietta* de Zingarelli. L'air « *Ombra adorata aspetta* », chanté par Crescen-



Madame Mainvielle-Fodor.

tini, fit verser des larmes à Napoléon lui-même, qui le lendemain conféra au chanteur la décoration de la Couronne de fer de Lombardie. Dans un concert qui suivit de près ce petit événement, les officiers de la maison de l'empereur témoignaient leur mécontentement au sujet de la décoration donnée à un chanteur, et demandaient quels pouvaient être ses états de service. La Grassini était présente et répliqua naïvement : « Et sa *blessoure*, la comptez-vous pour rien ? » Des éclats de rire firent comprendre à la canta-

trice confuse qu'elle avait pris trop chaleureusement la défense de son camarade. Il y avait alors une réunion d'artistes d'un talent vocal extraordinaire : c'étaient la basse Barilli, le ténor Dominique Ronconi, père du baryton que nous avons entendu, Nozzari, Garcia, Raffanelli, les ténors Bianchi, Ferrari, Viganoni, Tacchinardi, Brizzi ; Camilla Balsamina, contralto pour qui Cimarosa a écrit le rôle de Fidalma dans le *Matrimonio segreto;* Mmes Festa, Giacomelli, Steinasacchi, Mainvielle-Fodor, et les chanteurs Paër, Canavassi, Mosca.



Madame Pasta.

Les quinze années de la Restauration, les plus heureuses et les plus véritablement glorieuses du siècle, furent aussi les plus fécondes en beautés musicales. Il y eut alors un épanouissement remarquable de talents dans toutes les branches libérales, surtout en littérature, en poésie, en musique. Mais ce n'est pas encore le moment d'en parler ici. Je rappelle seulement ce fait particulier à l'art italien, qu'il fut très goûté, encouragé et largement subventionné.

Quelle brillante pléiade de cantatrices et de chanteurs au Théâtre Italien, de 1815 à 1830! Mmes Catalani, Morandi, Mainvielle-Fodor, Ronzi de Begnis, Pasta, Naldi, Mombelli, Marietta Garcia (Malibran), Sontag, Sabine Heinefetter, Mérie-Lalande, Giulia Grisi, Schrœder-Devrient, Tadolini, comme *prime donne;* parmi les contralti : Mmes Schiassetti, Pisaroni, Amigo, Marinoni. Les ténors les plus renommés ont été Garcia, Bordogni, Rubini, Donzelli. Les basses chantantes et les barytons ne leur étaient



Madame Giulia Grisi.

pas inférieurs : c'étaient Pellegrini, Galli, Zucchelli, Inchindi, Lablache.

Au nombre des basses profondes on peut citer Santini, Levasseur, Barilli, Graziani (*buffo*). On trouvera dans mon *Dictionnaire des Opéras* l'énumération plus intéressante encore des ouvrages que ces excellents artistes ont interprétés pendant cette période unique dans l'histoire de l'art musical dramatique. Il y avait des voix si étendues qu'on est embarrassé pour les classer. C'est ainsi que le chanteur Giovanni Davide,

doué d'une voix qui comprenait trois octaves d'une parfaite égalité, chantait avec la même facilité le rôle d'Otello que celui de Figaro.

Ce fut en 1807 (le 23 décembre) qu'on représenta pour la première fois au Théâtre Italien un opéra de Mozart, *le Nozze di Figaro*. On ne peut tenir compte d'une représentation de cet ouvrage qui eut lieu à l'Opéra français le 20 mars 1793. Il avait été traduit en français, ou plutôt on avait conservé la prose de Beaumarchais, qu'on débita entre les morceaux



Madame Sontag.

de la partition. Lays chanta médiocrement le rôle de Figaro. La musique ne fut pas comprise, et le chef-d'œuvre n'eut que cinq représentations. Une troupe allemande, dirigée par Elmenreich, donna en 1802 *l'Enlèvement au sérail*, au théâtre de la Cité, et cet ouvrage fit peu d'impression. Il en fut tout autrement lorsque les *Nozze di Figaro* firent leur apparition au Théâtre Italien. L'air délicieux de Chérubin, « *Voi che sapete* », chanté par Mme Barilli, fut chaque soir bissé. Mmes Mainvielle-Fodor, Morandi, Cata-

lani, Naldi, Malibran, Grisi, Persiani, les chanteurs Garcia, Lablache, Tamburini habituèrent successivement les oreilles françaises à savourer les ravissantes beautés du chef-d'œuvre.

Don Giovanni, représenté pour la première fois en 1811, fut tout de suite apprécié par les musiciens, mais n'obtint le succès qu'il méritait qu'à partir de 1820.

Je passerai volontiers sous silence les ouvrages médiocres représentés au



Garcia, rôle d'Otello.

Théâtre Italien, et qui n'ont dû leur vogue éphémère, en Italie et ailleurs, qu'à des causes étrangères à leur valeur intrinsèque. La personnalité d'une chanteuse, la renommée d'un chanteur, la situation du maestro, un décor, que dirai-je? la toilette d'une actrice, cela a suffi de tout temps et suffira longtemps encore pour procurer à un opéra médiocre, mauvais même, une suite de représentations. De nos jours on pourrait ajouter à ces causes l'intérêt de l'éditeur propriétaire de la partition ; et s'il est lui-même entrepreneur

de succès dramatiques, négociateur d'engagements lyriques, un opéra presque détestable pourra être imposé au public à force de réclames dans les journaux, d'ovations simulées, d'étoiles filantes exposées comme des étoiles fixes, et d'autres subterfuges tels qu'un marchand de nouveautés peut en imaginer pour attirer les chalands.

Je dois à la vérité de dire que les stratagèmes et les succès illusoires obtenus par ces derniers moyens sont d'invention assez moderne. Ce n'est



Rubini.

pas que la spéculation le soit, mais les procédés manquaient. Les chemins de fer, la troisième page des journaux, les télégrammes et les agences d'éditeurs de musique n'existaient pas encore de 1815 à 1830. Il y avait certainement du mérite, de la facilité et surtout du goût et de la grâce dans les opéras de Puccita (*la Caccia d'Enrico IV*, *le Tre sultane*), de Martini (*la Capricciosa correcta*), de Mayer (*il Fanatico per la Musica*), de Portogallo (*l'Oro non compra amore*), de Paër (*la Primavera felice*), de

Winter (*il Ratto di Proserpina*), de Generali (*le Lagrime d'una vedova*), de Guglielmi (*il Pretendente burlato*), de Morlacchi (*Tebaldo ed Isolina*), de Niedermeyer (*la Casa nel bosco*), d'Halévy (*Clari*), d'Asioli (*Pimmaglione*), de Pacini (*l'Ultimo giorno di Pompei*). Mais au milieu de ces ouvrages médiocres ou simplement intéressants, émergeaient les chefs-d'œuvre de Mozart et dans les genres les plus variés; *l'Italiana in Algieri, l'Inganno fortunato, il Barbiere di Siviglia, il Turco in Italia, Torwaldo e Dorliska, la Pietra di paragone, Otello, la Gazza ladra, Elisabetta, Tancredi, Cenerentola, Mose in Egitto, Ricciardo e Zoraide, la Donna del Lago, il Viaggio à Reims* (Comte Ory), *Semiramide, Zelmira, Matilda di Sabran*, de Rossini; *l'Agnese* de Paër; *Elisa e Claudio* de Mercadante; *il Crociato in Egitto* de Meyerbeer; *le Nozze di Lammermoor* de Carafa.

Rossini a été, de tous les compositeurs, celui qui prenait le plus aisément son parti de la chute de quelques-uns de ses ouvrages. Il puisait cette sorte d'insouciance dans la confiance en sa propre force. Il se disait sans doute : « On a peut-être eu raison; je ferai mieux une autre fois ». Son *Sigismondo* tomba lourdement à Venise. Rossini dessina sur la lettre écrite à sa mère une énorme bouteille, en italien *un fiasco; Torwaldo e Dorliska* furent accueillis froidement à Rome ; il dessina sur la lettre filiale une petite bouteille, *un fiaschetto*.

La période qui s'ouvre en 1830 nous offre le spectacle d'une transformation rapide dans la conception des livrets, dans le genre d'impression des sentiments et des idées. Les sujets d'histoire sont travestis au gré des esprits en révolte contre l'ancienne société ; au lieu d'exalter le courage, l'héroïsme, l'amour désintéressé, dévoué et digne de sympathie, les dramaturges présentent le crime dans les classes élevées, la vertu dans les autres ; la nature avec ses beautés, ses tendresses, sa grâce, le cœur humain avec ses élans, ses passions, ses erreurs sont dépeints sous les plus sombres couleurs, et l'effort des poètes et des artistes semble se complaire à imaginer les situations les plus poignantes et les plus atroces; en un mot, la sensation l'emporte sur le sentiment, la commotion nerveuse sur la sensibilité, l'effet matériel et physique sur la délicatesse des impressions. Le romantisme envahit le domaine musical, comme celui des autres arts. Le compositeur Verdi s'affilie à cet ordre d'idées et en a été le représentant le plus glorieux. Ce ne fut pas toutefois sans projeter encore des rayons éclatants que l'astre de l'art italien a disparu pour aller éclairer un monde nouveau; et un coup d'œil jeté sur le répertoire du Théâtre Italien suffira pour suivre le mouvement romantique dans sa phase véritablement poétique et idéale avec Donizetti et Bellini, et se rendre compte de l'évolution

de la nouvelle école italienne, qui remonte à Mercadante, dont le chef incontesté est Verdi, et qui a eu pour satellites Pedrotti, Petrella, Ponchielli, Arrigo Boito.

Donizetti se fit connaître à Paris, en 1831, par *Anna Bolena*, opéra chanté par Lablache, Rubini, Mmes Pasta, Amigo, Tadolini. Le rôle de Henri VIII a été un des meilleurs de Lablache; sa taille élevée, l'ampleur de sa personne, la vérité du costume qu'il avait fait copier à la Tour de



Lablache.

Londres, son jeu et sa voix puissante produisaient l'impression que l'on attribue au terrible monarque anglais.

Gianni di Calais (1834), quoique chanté par Rubini, n'ajouta rien à la jeune réputation du compositeur bergamasque. Mais *Marino Faliero* (1835) lui fut favorable. Lablache, Tamburini, Rubini, Mlle Grisi en prolongèrent le succès.

Le chef-d'œuvre du maître, *Lucia di Lammermoor*, écrit à Naples en 1835

pour O. Porto, Coselli, Duprez et Mme Persiani, fut donné à Paris deux ans après. Les ouvrages de ce fécond musicien se succèdent rapidement, trop rapidement peut-être ; mais il est incontestable qu'il n'en est pas un seul de ceux que je vais citer qui ne renferme quelque beauté : *Parisina*, *Roberto Devereux* (1838), *l'Elisire d'amore* (1839), *Lucrezia Borgia* (1840), *Linda di Chamounix* (1842), *Don Pasquale*, *Belisario*, *Maria di Rohan* (1843), *Gemma di Vergi* (1845), *la Figlia del regimento* (1850) ; *Poliuto*, composé en 1839



Madame Borghi-Mamo.

pour le chanteur Nourrit, ne fut donné au Théâtre Italien de Paris que longtemps après la mort de Donizetti. Ce grand compositeur avait écrit 64 opéras.

La carrière de Bellini fut aussi brisée par une fin prématurée ; mais, comme je l'ai dit plus haut, la nature de ses inspirations appartient encore au véritable caractère du chant italien. Il suffit de citer *la Sonnambula* (1831), *il Pirata*, *la Straniera* (1832), *i Capuletti ed i Montecchi* (1833), *i Puritani* et *Norma* (1835), écrits en 1832 pour Donzelli, Mmes Pasta et

Giulia Grisi. Mais aucune cantatrice n'a surpassé la Grisi dans les rôles de Norma et de Semiramide.

On représenta aussi pendant cette période quelques ouvrages qui ne sont pas sans valeur : *Saffo, la Fidanzata Corsa, gli Arabi nelle Gallie* de Pacini ; *Corrado d'Altamura* et *Scaramuccia* de Ricci.

J'ai dit que Mercadante avait précédé Verdi dans l'évolution romantique. Je ne parle pas ici, bien entendu, de l'inspiration génuine particulière à



Madame Adelina Patti.

chacun de ces deux grands musiciens, mais des procédés de facture et des effets d'instrumentation. L'ampleur donnée à la phrase musicale dans les finales au moyen de l'emploi du rythme ternaire dont Verdi a tiré de beaux effets, par exemple dans le finale « *O summo Carlo* » d'*Ernani*, se trouve dans *i Briganti*, dans la *Vestale*, dans *Zaira*, dans *il Giuramento* de Mercadante. Compositeur de transition, si ses opéras n'offrent pas l'originalité, l'allure pittoresque et l'expression forte quelquefois jusqu'à la

violence de Verdi, il a introduit dans ses ouvrages des rythmes persistants et une grande intensité dans l'instrumentation, dont l'auteur de *Nabucodonosor* et d'*i Lombardi* a fait usage.

La nouvelle école italienne s'est formée de 1840 à 1850 sous l'influence du succès qu'obtinrent les opéras de Verdi, et a été l'une des conséquences de la transformation qui s'est opérée dans les goûts du public comme dans les formes sociales elles-mêmes. Cette nouvelle école a été, sinon la ruine de l'art du chant italien, au moins l'abandon presque général des études de vocalisation telles qu'on les pratiquait depuis plus de deux siècles. Je crois devoir indiquer ici en passant les noms des chanteurs et cantatrices qui se sont produits au Théâtre Italien de Paris, depuis 1850 jusqu'à la fermeture de la salle Ventadour. On pourra ainsi se rendre compte de l'état général de l'art du chant par la comparaison avec ce qu'il était pendant les quinze années précédentes.

Soprani : Mmes Persiani, Sophie Cruvelli, de la Grange, Frezzolini, Bosio, Penco, Adelina Patti, Albani.

Contralti : Mmes Albertazzi, Marietta Brambilla, Alboni, Nantier-Didiée, Borghi-Mamo, Trebelli, Tremelli.

Tenori : MM. Mario, Moriani, Gardoni, Bettini, Tamberlick, Nicolini, Fraschini, Masini, Gayarre.

Bassi cantante : MM. Tamburini, Ronconi, Graziani, Tagliafico, Pandolfini, Cottogni, Zucchini, Scalese.

Ce sont là sans doute des noms d'artistes qu'il faut retenir. Il y a parmi eux des étoiles de première grandeur ; mais il faut songer aussi qu'elles sont disséminées dans un espace de quarante années.

Il ne faudrait pas croire à la succession immédiate d'écoles aussi disparates que celles qui se sont partagé le monde musical italien pendant la première moitié de ce siècle. La période Rossinienne, commencée vers 1819, s'est prolongée longtemps encore après que le sceptre de la musique dramatique eut passé aux mains de Verdi. Donizetti et Bellini ont écrit des ouvrages qui survivent encore à la plupart des opéras écrits depuis leur mort. Les beautés mélodiques de la *Lucia* et de la *Sonnambula* n'ont pas été plus éclipsées par celles de *Rigoletto* et du *Trovatore*, que celles du *Barbiere di Siviglia* et de *Semiramide*.

Cependant il est constant que le monde est toujours affamé de nouveautés. La violence du style de Verdi, ses cantilènes courtes et nerveuses, ses accents à la fois morbides et passionnés excitèrent l'enthousiasme général. Le choix des sujets de ses drames, leur dénouement tragique et précipité. leur couleur sombre et l'incohérence même des situations, incohérence telle

que le libretto ne suffit pas toujours pour en diminuer l'obscurité, tout cela a plu à un public avide de sensations et d'émotions toutes différentes de celles qui charment les vrais dilettantes. Les esprits troublés par des problèmes sociaux qui ont attristé la vie, par des aspirations vers des destinées incertaines et chimériques, n'avaient plus le calme nécessaire pour écouter et savourer, pour suivre dans ses méandres une œuvre d'art de longue haleine, d'une ordonnance complexe et de vastes proportions. A l'âge d'or a



Madame Alboni.

succédé l'âge de bronze, semé encore çà et là de paillettes d'or. Les trônes resplendissants de pourpre et de pierreries ont été remplacés par les catafalques avec leurs tentures de velours noir et leurs larmes d'argent.

Verdi se révéla avec succès dans son opéra de *Nabucodonosor*. Il s'inspira ensuite des drames de Shakespeare, de Schiller, de Byron, de Victor Hugo, et aussi d'une pièce célèbre qui inaugura tout un genre de littérature dramatique : je veux parler de la *Dame aux Camélias*, qui devint la *Traviata*.

Macbeth, *i Due Foscari*, *Ernani*, *Rigoletto* augmentèrent sa réputation, et enfin le *Trovatore* en fit le chef de la nouvelle école italienne. *La Forza del destino*, *un Ballo in maschera*, *Don Carlos* et *Aida* lui maintinrent ce titre glorieux. La voie largement ouverte par lui au romantisme en Italie fut suivie par des musiciens de grand talent, à la tête desquels marchent Ponchielli avec *Gioconda* et Arrigo Boito avec son *Mefistofele*.

Si les opéras excellents sont rares, les bons poèmes le sont encore davantage. Nous ne sommes plus au temps où des poètes comme Métastase, Apostolo Zeno, écrivaient une pièce destinée à être mise en musique avec autant de soin, de correction que si elle eût dû être déclamée. On n'aurait pas permis au compositeur de déranger à son gré l'ordre des vers et des mots; le public suivait les pensées, les images et l'action scénique dans les récitatifs, les dialogues et, à d'assez longs intervalles, un air ou un chœur permettait au musicien de se livrer plus librement à son inspiration, au chanteur de déployer son talent de vocalisation et de *bravura*. Le développement des morceaux de chant, dû en partie à l'importance donnée aux accompagnements et à l'instrumentation, restreignit la part du poète et le contraignit à adapter ses vers aux idées mélodiques et aux rythmes du compositeur. La *farsa* napolitaine contribua beaucoup à cette décadence. Les libretti des opéras nombreux d'Anfossi, de Mayer, de Generali, de Fioravanti n'avaient plus aucun mérite littéraire. Le génie exubérant de Rossini, l'enthousiasme qu'excita dans toute l'Europe l'abondance de ses idées qui s'accommodaient si libéralement à la virtuosité des chanteurs, achevèrent de reléguer le poème à l'arrière-plan. Les livrets de *Cenerentola*, de *Tancredi*, de *la Gazza ladra* et de beaucoup d'autres opéras étaient payés aux auteurs par l'impresario quelques centaines de francs, et ils devenaient sa propriété. D'autres pièces traitées par des poètes de talent, tels que Romani, Maffei, Cammarano, leur ont été ainsi achetées à forfait et sans qu'ils aient été admis à partager les droits d'auteur avec le musicien; aussi les librettistes italiens ne se sont gênés nullement pour traduire nos pièces françaises et en alimenter le répertoire italien. Il faut reconnaître qu'à leur tour les traducteurs français des pièces italiennes usent de réciprocité, mais avec cette différence qu'ils en tirent quelquefois des bénéfices considérables.

En France, le poème décide souvent du succès d'un opéra, surtout d'un opéra-comique. Il est extrêmement rare qu'une musique excellente triomphe d'une mauvaise pièce. Le spectateur français aime à s'intéresser à l'action, à suivre les paroles, surtout pendant les premières représentations. L'impression qu'il en reçoit exerce souvent une influence décisive sur le sort d'un ouvrage.

Dans les premiers opéras italiens jusqu'au dix-huitième siècle on ne chantait pas de chœurs, mais seulement des récitatifs, des duos fort courts et rarement un ensemble, comme, par exemple, le quinque en style madrigalesque dans l'*Eritrea* de Cavalli (1652). Ce fut une princesse française, Mlle de Valois, fille du Régent Philippe d'Orléans, qui fit adopter l'usage des chœurs dans les opéras italiens. Mariée au duc de Modène, en 1719, elle fut surprise de ne pas retrouver au théâtre les ensembles qui donnaient tant de majesté et de variété aux tragédies lyriques de Quinault et Lulli représentées à Versailles. Elle fit venir des choristes de Paris, et contribua ainsi à compléter par l'harmonie des voix les œuvres musicales des maîtres italiens.

CHAPITRE XIV

L'OPÉRA EN FRANCE

Il faut reconnaître que nous devons à des Italiens le plus séduisant de nos plaisirs, celui du spectacle accompagné de musique, en un mot l'*opéra*. Sous Henri III, Baltazarini, plus tard, en 1644, les musiciens appelés par Mazarin, Lulli enfin, acclimatèrent chez nous ce genre de représentation. La forme italienne primitive a été modifiée naturellement selon le goût particulier à notre nation.

Les fêtes du mariage de Mlle de Vaudemont, Marguerite de Lorraine, belle-sœur du roi Henri III, et du duc de Joyeuse, offrent un certain intérêt pour l'objet que nous traitons. Elles durèrent quinze jours, et ce fut pendant cette période de plaisirs multipliés qu'eut lieu la représentation du premier opéra-ballet qu'on ait vu en France.

Le *Ballet comique de la Royne* fut donné le 15 octobre 1579 au château de Moustier, devant dix mille spectateurs placés. Jamais depuis semblable féerie n'a été imaginée. Il n'y a pas à le regretter, car tout est médiocre dans le *Ballet comique de la Royne*, malgré la collaboration de beaucoup de gens d'esprit, de Ronsard, de Baïf et de La Chesnaye, aumônier du roi, pour les paroles, de Beaulieu et de Salmon pour la musique, malgré aussi les talents de l'impresario Baltazarini, appelé depuis cette fête mémorable Balthasar de Beaujoyeulx. Cet Italien avait été amené en France par le maréchal de Brissac. Catherine de Médicis le nomma intendant de sa

musique et son valet de chambre. Il passe pour avoir été le meilleur violon de son temps.

Le *Ballet comique* commença à dix heures du soir et finit à quatre heures du matin. Les principaux rôles furent tenus par les seigneurs et dames de la cour. Voici, en abrégé, une idée de ce genre de spectacle : La magicienne Circé se livre à toutes sortes d'enchantements ; de sa baguette d'or elle rend immobiles les nymphes, les pages, et jusqu'à l'archet des violons ; elle transforme des hommes en animaux qui poussent d'affreux hurlements. Mercure, Jupiter, Minerve finissent par triompher de Circé et l'obligent à déposer sa baguette d'or aux pieds du roi. Cette fade affabulation n'était qu'un prétexte pour amener sur la scène des sirènes habillées superbement, des naïades, des tritons jouant de la lyre, de la harpe et de la flûte ; des satyres et aussi des *vertus*, représentées par quatre filles d'honneur de la reine, Mlles de Vitry, de Surgères, de Lavernay et d'Estavay, jouant du luth et chantant des couplets.

A cette époque où la préciosité et le pédantisme s'alliaient à la galanterie, il ne faut pas être surpris de voir des figures de géométrie tracées dans la chorégraphie. C'est ainsi que, dans le finale du premier acte, douze naïades, qui étaient la reine, la princesse de Vaudemont sa sœur, les duchesses de Mercœur, de Guise, de Nevers, d'Aumale et de Joyeuse, la maréchale de Retz, Mme de Larchant, Mlles de Pons, de Bourdeille et de Cypierre, suivies de huit musiciens habillés en tritons et de douze pages vêtus de satin blanc enrichi d'or, portant chacun deux flambeaux de cire blanche, s'avancèrent en chantant et en dansant devant le roi, et formèrent douze figures de géométrie bien distinctes. Ce n'était pas encore là un hommage suffisant rendu à la science d'Euclide. Tous les personnages, dans le ballet superbe qui termina la fête, formèrent en dansant quarante figures de géométrie. Toutefois, l'esprit ne perdait pas ses droits, car, après la représentation, les dames firent aux seigneurs de la cour qu'elles choisirent des présents en or, parmi lesquels il y en eut d'épigrammatiques. Si la reine offrit au roi un dauphin, Mme de Pons donna à M. d'Épernon une huître, Mlle de Vitry à M. le Bâtard un hibou, Mlle de Lavernay au comte de Maulevrier un cerf, et Circé au cardinal de Bourbon... son livre. La fête avait coûté cinq millions.

La musique du ballet de *Cérès*, donné peu après au Louvre par la reine, était de Claudin pour le chant et les airs de danse de Baltazarini.

Ce fut le cardinal Mazarin qui fit venir d'Italie, en 1644, des chanteurs dramatiques. Cette troupe donna l'année suivante, le 24 décembre, dans la salle au Petit-Bourbon, en présence de Louis XIV et de la cour, une repré-

sentation de la *Festa della finta pazza*, mélodrame en cinq actes, de Jules Strozzi, mêlé d'intermèdes comiques, tels qu'un ballet de singes et d'ours, d'entrées d'autruches et de perroquets chantant et dansant.

En 1646, l'abbé Mailly, maître de chapelle du cardinal-évêque Alessandro Bichi, fit représenter, dans une des salles du palais épiscopal de Carpentras, une tragédie lyrique intitulée *Akebar, roi du Mogol*.

L'impulsion était donnée. Le succès obtenu par l'opéra italien *Orfeo ed Euridice* pendant les années 1647 et 1648 détermina des auteurs et des musiciens français à composer des opéras. En 1651, Benserade fit représenter un ballet intitulé *Cassandre*.

Le marquis de Sourdéac possédait en 1660 l'hôtel de Crillon, rue Garancière, où se trouve actuellement l'imprimerie Plon. Il était de la maison de Rieux, alliée aux anciens ducs de Bretagne. Esprit original et ingénieux, mécanicien habile, passionné pour les fictions du théâtre, il donnait des représentations dans son hôtel, pour avoir le plaisir d'imaginer des trucs, des surprises, des décorations à l'instar des machines italiennes, dont tout le monde alors parlait avec admiration, depuis les fêtes du Louvre. L'abbé Perrin faisait les pièces, Cambert la musique, et le marquis dépensait des sommes folles à divertir ses invités. Le château de Neubourg, situé entre Bernay et Évreux, lui appartenait ; ce fut là que fut représentée pour la première fois la *Toison d'or*, de Pierre Corneille, à l'occasion du mariage de Louis XIV et de la paix faite ainsi avec l'Espagne. La construction de la salle coûta trente mille livres. Elle contenait six cents spectateurs. La poésie, la danse, les décors et les machines, tout fut très admiré ; mais nous ne savons quelle était la musique que la troupe royale du Marais y fit entendre. Cette fête mémorable eut des anniversaires, et le château de Neubourg vit souvent réunie dans son enceinte toute la noblesse de Normandie. Une partie des appartements de cette résidence seigneuriale existait encore il y a une trentaine d'années, et l'on voyait les traces des travaux de décoration exécutés par le marquis de Sourdéac. La *Toison d'or* fut aussi représentée à Paris, par la troupe du Marais, rue Vieille-du-Temple.

Le cardinal de La Rovère, archevêque de Turin, avait entendu à Paris, chez un certain abbé Charles, la musique de Cambert ; il trouvait aussi quelque talent à l'abbé Perrin, alors introducteur des ambassadeurs auprès du duc d'Orléans, frère de Louis XIII. Il les encourageait tous deux dans l'entreprise qu'ils avaient conçue d'acclimater en France les pièces en musique si en faveur en Italie. Une occasion se présenta. En 1659, M. de La Haye prêta aux deux auteurs sa maison de campagne à Issy, près de

Paris, pour y faire représenter *Pomone, pastorale en musique*. La fête eut lieu en plein jour, et je ne saurais mieux donner une idée de l'accueil fait à cet ouvrage, qui est à proprement parler le premier opéra français, qu'en reproduisant ici la lettre écrite par l'abbé Perrin au cardinal de La Rovère le lendemain de la représentation.

« A MONSEIGNEUR L'ARCHEVÊQUE DE TURIN.

« Paris, le 30 avril 1659.

...... « Vous saurez donc, Monseigneur, que la *Pastorale* a été représentée huit ou dix fois à la campagne, au village d'Issy, dans la belle maison de M. de La Haye : ce que nous avons fait pour éviter la foule du peuple qui nous eût accablés infailliblement, si nous eussions donné ce divertissement au milieu de Paris. Tout nous favorisait, la saison du printemps et de la naissante verdure, et les beaux jours qu'il fit pendant tout ce temps-là, qui invitaient les personnes de qualité au promenoir de la plaine. La belle maison et le beau jardin, la salle tout à fait commode et d'une juste grandeur; la décoration rustique du théâtre, orné de deux cabinets de verdure et fort éclairé; la parure, la bonne mine et la jeunesse de nos acteurs et de nos actrices, dont celles-ci étaient de l'âge depuis quinze jusqu'à vingt-deux ans, et les acteurs depuis vingt jusqu'à trente, tous bien instruits et déterminés comme des comédiens de profession. Vous en connaissez les principaux, les deux illustres sœurs[1] et les deux illustres frères[2], que l'on peut compter entre les plus belles voix et les plus savantes de l'Europe; le reste ne les démentait point.

« Pour la musique, vous en connaissez aussi l'auteur, et les concerts qu'il vous a fait entendre chez M. l'abbé Charles ne vous permettent pas de douter de sa capacité. Tout cela joint aux charmes de la nouveauté, à la curiosité d'apprendre la réussite d'une entreprise jugée impossible, et trouvée ridicule aux pièces italiennes de cette nature, représentées sur nos théâtres; en d'aucuns la passion de voir triompher notre langue, notre poésie et notre musique, d'une langue, d'une poésie et d'une musique étrangères; en d'autres l'esprit de critique, de censure, et dans la meilleure partie le plaisir singulier et nouveau de voir que quelques particuliers, par un pur esprit de divertissement et de galanterie, donnaient au public, à leurs dépens, en exécutant eux-mêmes la première comédie française en

1. Mlles de Sercamanan.
2. M. le comte et M. le chevalier de Fiesque.

musique représentée en français : toutes ces choses attirèrent à sa représentation une telle foule de personnes de la première qualité, princes, ducs et pairs, maréchaux de France, officiers de cours souveraines, que tout le chemin d'Issy à Paris était couvert de leurs carrosses.

« Vous jugez, Monseigneur, que tout ce monde n'entrait pas dans la salle : mais nous recevions les plus diligents sur des billets donnés libéralement à nos amis, aux personnes de condition. Le reste prenait patience, et, se promenant à pied dans le jardin, ou faisant de la plaine une espèce de cours, se donnait au moins le passe-temps du promenoir et des beaux jours.

« Il me sied mal, Monseigneur, de vous dire à la louange de la pièce, mais il faut pourtant vous le dire, puisque je me suis engagé de vous en apprendre le succès, que tout le monde en sortait surpris et ravi de merveille et de plaisir, et que de tant de têtes différentes de capacité, d'humeur et d'intérêts, pas un seul n'eut la force de l'improuver et de s'empêcher de la louer en toutes ses parties : l'invention, les vers, la représentation, la musique vocale et les symphonies. Cette réputation donna la curiosité de l'entendre à Leurs Majestés. En effet, sur leur demande, elle fut représentée pour la dernière fois à Vincennes, où elles étaient alors, en leur présence, en celle de Son Éminence et de toute la Cour, où elle eut une approbation pareille et inespérée, particulièrement de Son Éminence, qui se confessa surprise de son succès, et témoigna à M. Cambert être dans le dessein d'entreprendre avec lui de semblables pièces. Etc., etc.

« PERRIN. »

Personnages de *la Pastorale en musique.*	Acteurs.
ALCIDOR, berger, basse.	
THYRSIS, berger, taille.	
UN SATYRE, taille-basse.	
PHILANDRE, berger, bas-dessus.	
SYLVIE, bergère, dessus.	Mlle de Sercamanan cadette.
DIANE, bergère, dessus.	Mlle de Sercamanan aînée.
PHILIS, bergère, dessus.	

« Chaque acte s'ouvre et se ferme par une grande symphonie, et les entre-scènes sont distinguées dans les rencontres, ou de petites reprises de symphonies.

« La décoration est un paysage, avec un cabinet de verdure de chaque côté du théâtre. »

Malgré ce succès, ce ne fut que dix ans après, le 28 juin 1669, que

Perrin obtint les lettres patentes qui lui permirent d'établir des académies de musique où l'on jouât et l'on chantât des pièces de théâtre. Ses coopérateurs furent Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines et Champeron pour les finances. Cambert avait été organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré et surintendant de la musique de la reine mère Anne d'Autriche. La troupe d'opéra commença à s'exercer à l'hôtel de Nevers, situé sur l'emplacement actuel de la Bibliothèque nationale, et s'installa en 1671 dans la nouvelle salle construite au bout de la rue Guénégaud, à la place occupée par le jeu de paume de la Bouteille, où se trouve actuellement le passage du Pont-Neuf; Guichard construisit cette salle. La représentation publique de *Pomone* eut lieu le 19 mars 1671. Cette pièce réussit auprès du public, puisqu'elle produisit à chacun des quatre associés un bénéfice de trente mille livres; mais elle déplut à la société plus relevée, à cause des plaisanteries grossières mises dans le dialogue des personnages.

Le dieu Faune et Priape, Vertumne et Pomone parlaient un langage si peu attique, que l'abbé Perrin fut mis de côté et remplacé par Gilbert, qui écrivit les *Peines et les plaisirs de l'amour* d'un style plus poli et plus décent. On goûta fort la scène dans laquelle Apollon et le chœur se lamentent près du tombeau de la nymphe Climène. Ce fut le dernier ouvrage composé en France par Cambert.

On était loin d'avoir recours aux masses chorales et instrumentales. Neuf ou dix acteurs, tant hommes que femmes, une quinzaine de choristes et autant de symphonistes, voilà tout le personnel d'exécution d'un opéra avant Lulli.

Ici se place un événement qui n'aurait pas dû être envenimé par la passion des écrivains : je veux parler du privilège passant des mains de l'abbé Perrin à celles de Lulli. Cambert n'était pas sans mérite assurément. Il venait de composer le nouvel opéra d'*Ariane*, que Perrin se disposait à faire représenter. Le directeur dépossédé de son privilège était remplacé par un musicien de grand talent, actif, capable de suffire à tous les services d'une entreprise théâtrale, dont la grande intelligence avait groupé autour de lui déjà des protecteurs puissants, au nombre desquels il faut compter Benserade, Molière, Quinault, le président de Périgny, et tous ceux qui l'avaient vu à l'œuvre dirigeant la musique de la chapelle et de la chambre du roi. D'un autre côté, Cambert n'était que l'associé de Perrin pour la musique. Peut-être avait-il été blâmé d'avoir collaboré à l'opéra de *Pomone*, dont la grossièreté, voisine de l'obscénité, avait attiré la foule, et qui ne méritait pas même le nom trop sévère de *morale lubrique* que Boileau a appliqué

aux pièces de Quinault. D'ailleurs, le pauvre Cambert, affligé à juste titre de ne pouvoir faire entendre son *Ariane* en France, fut traité en Angleterre par le roi Charles II beaucoup mieux qu'il ne pouvait espérer l'être par Louis XIV, puisqu'il fut nommé immédiatement surintendant de sa musique, comblé de bienfaits par lui et par les plus grands seigneurs de sa cour (voir *le Mercure galant*, avril 1677). Les ennemis de Lulli, auxquels se sont joints les détracteurs systématiques de tout ce qui a pu émaner de la volonté royale, ont attribué au chagrin de l'exil la mort prématurée de Cambert. La plupart des musiciens ont recherché, envié et sollicité ces exils dorés. Il leur semble même que les succès à l'étranger ne peuvent qu'agrandir leur renommée en étendant au loin l'essor de leur génie. Cambert est mort à quarante-neuf ans. On a eu raison de regretter qu'il n'ait pas pu produire les ouvrages qu'on attendait après les gages qu'il avait donnés de son talent; mais nous avons d'autres musiciens plus illustres dont la fin anticipée doit exciter plus de regrets. Pergolèse est mort à vingt-six ans, Mozart à trente-cinq, Bellini à trente-trois.

Des littérateurs se sont copiés les uns les autres au sujet de l'affaire Cambert et Lulli. Il y a dans leurs phrases déclamatoires en premier lieu une ignorance des faits et ensuite un parti pris de dénigrement bien peu patriotique, car il est incontestable que l'avènement de Lulli a préparé celui des compositeurs de génie qui ont illustré la scène lyrique française.

On aurait le droit de s'étonner du peu d'influence exercée sur le style des compositeurs de nos premiers opéras par les maîtres italiens qui les avaient devancés et dont les ouvrages leur étaient connus, si l'on ne tenait compte de la divergence des goûts des deux nations. Cavalli et Rossi avaient écrit *Serse* et *Orfeo* pour des artistes possédant la connaissance du chant et pour des auditeurs dont la sensibilité musicale était très exercée; Cambert et Lulli composèrent des tragédies lyriques où le sujet, la poésie, la déclamation et la mise en scène l'emportaient en intérêt sur la musique.

En possession du privilège, Lulli fit construire une nouvelle salle par Guichard au Jeu de paume de Bel-Air, rue de Vaugirard, en 1672, et il y donna d'abord *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale en trois actes. Dire que Benserade, Molière et Quinault avaient collaboré à cette scène mythologique, c'est indiquer assez quelle variété de ton l'a rendue intéressante, puisqu'elle a été reprise six fois, de 1672 à 1738. Les personnages n'y chaussaient pas le cothurne tragique, car c'était un Gascon, un Suisse, de vieux bourgeois, leur fille, un donneur de livres, des importuns, qui en étaient les acteurs.

L'opéra de *Cadmus et Hermione* était d'un style élevé, quoique çà et là

il y ait encore des scènes un peu comiques, lesquelles disparurent peu à peu et furent remplacées par des intermèdes. Il eut un succès mérité, qui dura plus de soixante ans. La scène des adieux de Cadmus et d'Hermione est très belle.

C'est sans doute à cette scène que Mme de Sévigné faisait allusion lorsqu'elle écrivait à sa fille, le 8 janvier 1674 : « On joue jeudi l'opéra de *Cadmus* qui est un prodige de beauté; il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer; je ne suis pas seule à ne pouvoir les soutenir; l'âme de Mme de La Fayette en est tout alarmée. »

C'est dans cet ouvrage que débuta la célèbre Mlle Maupin dans le rôle de Pallas; douée d'un contralto magnifique, ayant les qualités d'une tragédienne et étant fort jolie, elle remplit les premiers rôles pendant une quinzaine d'années. L'excentricité de ses habitudes et de ses goûts, son humeur batailleuse et quelques aventures réellement singulières fournirent à des romanciers un canevas dont leur imagination a couvert abondamment la trame.

La mort de Molière, survenue en 1673, jeta le plus grand désarroi dans la troupe de comédiens dont il était l'âme. L'opéra de *Cadmus* excitait l'admiration générale, et la salle du Bel-Air menaçait ruine au point que Lulli avait été obligé de revenir rue Guénégaud. Ce fut alors que le roi accorda à son musicien la salle du Palais-Royal, ce qui irrita au plus haut degré contre Lulli les comédiens, et même les auteurs, qui ne voyaient en lui qu'un intrus leur faisant une concurrence triomphante. A partir de ce moment, ce fut une guerre sourde, qui se révéla quelquefois par des pamphlets odieux; Boileau, La Fontaine se rangèrent parmi ses ennemis, et Sénecé le poursuivit de sa haine, même après sa mort.

Lulli a été le vrai créateur de notre opéra. Tout était à faire, et il suffit à tout. Il n'y avait pas de violons en France qui usassent du démanchement sur leur instrument comme le faisaient depuis cinquante ans les violonistes italiens! Lulli pouvait-il écrire pour eux des traits d'agilité au-dessus des lignes? Non certes; cependant il rendit les accompagnements de plus en plus intéressants à mesure que son orchestre se formait. Il n'avait jamais appris la danse, et néanmoins il indiquait lui-même à ses danseurs le genre de pas et de mouvements dont ils devaient figurer sa musique. J'ai raconté ailleurs comment il brisa un clavecin en dansant le rôle du Muphti dans le *Bourgeois gentilhomme*. Les choristes, choisis dans les chœurs des églises, eurent besoin d'être dressés à un genre d'exécution bien différent de leurs habitudes. Je ne sais si je parviendrai à rétablir la véritable physionomie de Lulli, défigurée, travestie par plusieurs hommes de lettres envieux et grincheux du dix-septième siècle. Je crois avoir donné

des éclaircissements satisfaisants dans mon livre des *Musiciens célèbres;* voici encore un témoignage qui a son importance, puisqu'il émane d'un contemporain, amateur fort au courant des coulisses du théâtre et musicien intelligent. Freneuse de la Viéville, garde des sceaux du parlement de Normandie, s'exprime ainsi : « Lulli commandait en dictateur à sa république chantante et dansante. Ses charges, ses richesses, sa faveur, son crédit, son talent lui donnèrent cette première autorité. Il avait deux maximes qui lui attiraient une extrême soumission de la part du peuple musicien, qui d'ordinaire est pour ses conducteurs ce que les Anglais et les Polonais sont pour leurs princes (ceci fut publié en 1702) : Lulli payait à merveille et ne permettait aucune familiarité. Il était pourtant bon et libéral. Il se faisait aimer de ses acteurs; ils soupaient ensemble de bonne amitié. Cependant il n'aurait pas entendu raillerie avec les hommes qui auraient abusé de ses manières sans façon, et il n'avait jamais de maîtresse parmi les femmes[1]. Non seulement il ne demandait rien à chanteuse ni à danseuse, mais il tenait la main à ce qu'elles n'accordassent rien à autrui, ou du moins qu'elles ne fussent pas aussi libérales de leurs faveurs qu'on en a vu depuis quelques-unes l'être. Je n'aime point à mentir, et, pour ne pas mentir à force de vouloir élever Lulli, je ne dirai point que de son règne ce fût à l'Opéra une aventure inouïe qu'une petite fredaine. L'Opéra n'était pas cruel, mais il était politique et réservé. Sauver les apparences et n'être pitoyable que rarement et à la dérobée est quelque chose pour une Angélique ou une Armide hors de la scène; c'était une marque édifiante de la considération qu'elles avaient pour le patron. Un autre effet du respect que lui portaient ses gens était l'attention qu'ils avaient de se tenir chacun en état de remplir son poste. Je vous réponds que sous l'empire de Lulli les chanteuses n'auraient pas été enrhumées six mois de l'année et les chanteurs ivres quatre jours par semaine. Ils étaient accoutumés à marcher d'un autre train ; il ne serait pas alors arrivé que la querelle de deux actrices se disputant un premier rôle ou deux danseurs se disputant une entrée brillante eût retardé d'un mois la représentation d'un opéra. Il les avait mis sur le pied de recevoir sans contestation le personnage qu'il leur distribuait. Un maître d'opéra obligé de rendre compte à ses acteurs des rôles qu'il leur présente serait à son aise et devrait s'en promettre une belle exécution ! »

En quinze ans, Lulli fit représenter quinze grands opéras de sa composition : *Alceste*, *Thésée*, qui fut joué pendant un siècle, *Atys*, *Isis*, *Psyché*

1. Lulli avait épousé Madeleine Lambert, fille du musicien dont parle Boileau. Il eut de son mariage six enfants, trois filles et trois fils, dont deux suivirent la carrière de leur père.

avec Molière, Pierre Corneille et Quinault, *Bellérophon* avec Th. Corneille, Fontenelle et Boileau, *Proserpine*, le *Triomphe de l'Amour*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *l'Églogue de Versailles*, *le Temple de la Paix*, *Armide*, *Acis et Galatée*, *Achille et Polyxène*, son dernier ouvrage, qui fut représenté après sa mort. Il écrivit en outre un grand nombre de ballets, d'entrées, de danses et de fragments pour des comédies.

Les principaux interprètes des opéras de Lulli ont été, parmi les chanteurs :



Quinault.

Boutelou, haute-contre, qui chanta quelquefois même des rôles de femme; Duménil, Clidière, Langeais;

Dun, Hardouin, Beaupuis, Laforêt, Rossignol, Beaumavielle, basses;

Thévenard, basse-taille, le Lablache du dix-septième siècle, dont on a admiré pendant quarante ans la voix sonore, moelleuse, étendue, l'air noble, le style souple et les qualités scéniques.

Parmi les femmes : Mlle Brigogne, que Cambert avait fait connaître dans le

rôle de Pomone, Mlles Aubry, La Garde, Rebel, Verdier, qui resta quarante-cinq ans à l'Opéra, de Saint-Christophe, qui s'y maintint cinquante ans, Louise et Fanchon Moreau, Desmâtins, Le Rochois, la plus grande tragédienne de ce temps, qui débuta dans *Amadis* en 1684 et joua les premiers rôles pendant quatorze ans.

Les chœurs des opéras de Lulli sont encore fort agréables à entendre. Le nombre des morceaux de chant qui mériteraient de fixer l'attention est



Gabriel Vincent Thévenard.

considérable : dans *Thesée*, les airs de soprano « *Revenez, amours* », et « *Dépit mortel* »; dans *Atys*, le trio des Parques, « *Le fil de la vie* »; dans *Persée*, l'entrée de Méduse : « *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine* »; dans *Phaéton*, le duo « *Hélas! une chaîne si belle* », l'air : « *Que Protée, le plaisir,* » etc., la scène pour deux soprani : « *Je ne vous croyais pas* ». Il y a aussi de grandes beautés dans l'opéra d'*Isis*, qui fut cause de la disgrâce de Quinault, Mme de Montespan s'étant imaginé qu'on

avait voulu la peindre dans le personnage de la jalouse Junon. Le monologue de Pan se lamentant sur la perte de la nymphe Syrinx, métamorphosée en roseau, est d'une sensibilité remarquable. L'accent plaintif des flûtes, au nombre de huit, impressionnait l'auditoire. Il ne faut pas s'étonner de ce nombre de flûtes; Lulli ne se faisait pas faute de décupler les hautbois et les trompettes dans son orchestre. La scène de lamentation de Pan était si bien traitée par Lulli, quoique accessoire dans l'opéra, que Chassé, jouant dans la pièce le rôle d'Hiérax, allait dans la coulisse échanger son costume pour la chanter.

On comprend parfaitement que le genre de la tragédie lyrique ait plu à Louis XIV et qu'il l'ait encouragé. Le même sentiment noble et élevé qui lui faisait choisir Racine pour historiographe, le portait à favoriser Lulli et Quinault. Un jour, le duc de Saint-Aignan lui fit entendre un petit violoniste prodige, élève de Corelli : c'était le jeune Anet Baptiste, qui, naturellement, arpégea, trilla et démancha de son mieux. Le roi l'écouta avec intérêt, puis demanda à un des violonistes de sa chapelle de jouer un air de *Cadmus*. « Voilà, monsieur, dit-il au duc de Saint-Aignan, la musique que j'aime. »

Francine, gendre de Lulli, lui succéda comme directeur de l'Opéra. Pendant dix ans, aucun ouvrage nouveau ne fut donné qui pût remplacer les opéras de Lulli, lesquels restèrent constamment au répertoire. Les poètes étaient aussi médiocres que les musiciens. C'étaient Campistron, Duboullay, Fontenelle, Chappuzeau, Duché, Pic, Boyer.

Ceux d'un mérite supérieur qui s'aventurèrent sur la scène lyrique ne furent pas plus heureux : La Fontaine, avec son *Astrée* mise en musique par Colasse (1691); Thomas Corneille, avec *Médée* (1693); J.-B. Rousseau, avec *Jason ou la Toison d'or* (1696), et *Vénus et Adonis* (1697), ayant pour collaborateurs Colasse et Desmarets.

Les seuls maîtres qui purent soutenir l'Académie de musique et suivre dignement la route ouverte par Lulli, en frayant le chemin à Rameau, furent Campra et Destouches.

Colasse était l'élève de Lulli, et avait été employé par lui à écrire des airs de danse et à instrumenter plusieurs morceaux. On donna de lui *Thétis et Pélée*, *Énée et Lavinie*, et d'autres opéras, qui réussirent bien peu. On l'accusait d'avoir produit comme siennes des compositions de Lulli. Un jour il eut, dit-on, à ce sujet une querelle violente avec Thévenard, et il arriva au théâtre avec des habits en désordre. Mlle Le Rochois renchérit encore sur Thévenard, en demandant au pauvre Colasse « s'il revenait du pillage ».

L'année 1697 ouvre une période d'un grand intérêt, parce qu'elle est

absolument et résolument française dans son esprit, dans ses éléments d'expression, dans ses procédés. Le génie créateur est absent, cela est vrai; l'art du chant est compris autrement qu'en Italie; la virtuosité est inconnue, l'instrumentation fait peu de progrès; il n'y a sous ce rapport d'autre innovation que l'introduction de la contrebasse dans l'orchestre, et encore assez tard, en 1714. Mais cette période, que je crois devoir clore en 1735 et qui a donc duré trente-six ans, est aussi variée par le choix des sujets que par le nombre des compositeurs, des artistes du chant et de la danse, et aussi par les ingénieuses inventions de la mise en scène. Danchet, Roy, l'abbé Pellegrin fournissent la majeure partie des poèmes; Campra et Destouches, musiciens de talent et de goût, s'élèvent bien au-dessus de tous les autres. Je vais passer une rapide revue des ouvrages et des incidents qui caractérisent cette époque de transition.

Les sujets mythologiques qui avaient été traités pendant la Renaissance, en Italie, avec le sentiment des traditions de l'antiquité, et qui l'étaient encore à la fin du dix-septième siècle, étaient envisagés, en France, au point de vue de la galanterie et d'une sensiblerie fausse et maniérée. La *Didon* et la *Circé* de Mme Gillot de Saintonge, mises en musique par Desmarets, n'ont qu'un faible rapport avec les récits de Virgile et d'Homère. *Céphale et Procris*, de Duché, dont la musique a été composée par Mme Jacquet de La Guerre, femme de Marin de La Guerre, organiste de l'église Saint-Séverin, ne valait pas mieux. L'Opéra était livré alors à des médiocrités, parmi lesquelles il faut ranger Marais, Lacoste, de La Barre, Bouvard, J. Rebel, Clérambault, Mouret, Colin de Blamont, Montéclair.

Campra, maître de chapelle de Notre-Dame, était nourri d'études plus fortes. Il avait la passion du théâtre, ce qui lui causa beaucoup de désagréments avec le chapitre; car, à cette époque, on n'avait pas la tolérance qu'on professe aujourd'hui à l'égard du cumul des fonctions d'organiste ou de maître de chapelle avec celles de chef d'orchestre d'un petit théâtre égrillard, ou celle de compositeur d'opérettes.

Campra fit entendre dans l'opéra-ballet de *l'Europe galante* des chœurs excellents. Le livret de La Motte offre une suite de scènes qui sont reliées entre elles par un fil si léger, qu'on ne s'aperçoit pas de la rupture. Les quatre actes pouvant se jouer séparément, on leur donna le nom de *fragments*, et c'est sous ce titre qu'ils furent annexés à la représentation d'autres opéras-ballets. Cette fantaisie était la négation même de l'œuvre dramatique; elle dura soixante ans! Qu'importait le sens commun à cette société frivole qui mettait son plaisir à déraisonner?

J'ai vu représenter, autrefois, à l'Opéra, le deuxième acte de *Guillaume Tell* comme lever de rideau avant le ballet. Quand il n'y avait pas de ballet, on en donnait trois actes. Lorsqu'on rétablit le quatrième acte, on en informa Rossini, qui témoigna le plus grand étonnement. « Tout entier », dit-il, « tout entier! » Il n'y pouvait pas croire.

Il y avait dans *l'Europe galante* un défilé de tous les costumes et une vue des principaux édifices européens. L'actrice Le Rochois se distingua dans le double rôle de Céphise et de Roxane.

Le Carnaval de Venise (1699), *Aréthuse* (1701), *les Muses* (1703), *les Fêtes vénitiennes* (1710), *les Amours de Mars et de Vénus* (1712), *les Ages* (1718), opéras-ballets composés par Campra, contiennent des morceaux agréables, car il était mélodiste. Un air populaire a survécu au naufrage de ses partitions : c'est celui de la *Furstemberg*, qui a été si souvent chanté dans les vaudevilles. Ses opéras proprement dits contiennent plusieurs beautés d'un autre ordre, qu'on peut goûter encore, mais auxquelles font tort les vers de Danchet, de Roy et de Fuzelier. Les voix sont bien traitées dans les chœurs des opéras suivants : *Hésione* (1700), *Tancrède* (1702), dont le succès se prolongea jusqu'en 1764 : la belle voix de Mlle Maupin y avait contribué au commencement dans le rôle de Clorinde; *Iphigénie en Tauride*, *Télémaque* (1704), *Alcine* (1705), *Hippodamie* (1708), qui, à cause du sujet, ne réussit pas; cependant c'est, à mon avis, le meilleur de Campra et celui où l'on peut le mieux se faire une idée du talent de ce maître. J'indiquerai en passant, au premier acte, l'air de la Corinthienne, chanté par Mlle Poussin : « *Charmant vainqueur, dissipe nos alarmes* »; l'air de Pélops : « *Amants dont nous plaignons le sort* »; dans le troisième acte, le petit chœur en rondeau : « *L'amour veut sans cesse troubler les mortels* »; au quatrième acte, l'air d'Hippodamie, chanté par Mlle Journet : « *Tristes appas, funestes charmes* »; le chœur des peuples : « *Chantons le plus grand des vainqueurs.* » et la chaconne finale du cinquième acte. Pourquoi donc cet ouvrage ne fut-il pas repris comme tant d'autres du même compositeur qui lui étaient inférieurs? Parce que, au commencement du dix-huitième siècle, on écartait encore volontiers les idées funèbres de la scène de l'Opéra. Le poète Roy avait pris au sérieux l'histoire de la pauvre Hippodamie, dont le père immolait sans pitié ceux de ses prétendants qui se laissaient vaincre par lui à la course des chars. Lorsqu'on vit, au premier acte, une campagne plantée de cyprès ombrageant les urnes d'or qui renfermaient les cendres des malheureux amants d'Hippodamie ayant combattu pour l'épouser, on redemanda des fragments de Lulli, afin

d'effacer cette impression; c'était *la Bergerie*, *la Sérénade vénitienne*, *les Bohémiens*, etc. Le public de l'Opéra s'est accoutumé de plus en plus aux couleurs sombres du drame. Il y a même eu gradation dans cet ordre d'impressions; j'en cite au hasard quelques exemples : la cérémonie funèbre dans *Castor et Pollux*, de Rameau; le tombeau d'Eurydice dans *Orphée;* le tombeau de Ninus dans *Sémiramis;* le supplice de *la Juive;* une scène de la Saint-Barthélemy, dans *les Huguenots;* des condottieri chantant « *Vive la peste!* » dans *Guido et Ginevra;* des moines « creusant leur tombe » dans *la Favorite;* un cortège funèbre dans *Dom Sébastien;* la scène des tombeaux dans *Lucie;* une scène de fossoyeurs dans *Hamlet*, etc. Les drames italiens ont suivi une marche parallèle, et l'on ne peut pas dire que les libretti de Cammarano, de Piave, de Maffei, de Solera, de Romani, offrent des situations moins lugubres que les livrets français. En tout cas, ce ne serait pas celui de la *Forza del destino*, puisque au dénouement il ne reste plus personne : les quatre personnages ont péri d'une mort tragique.

Les autres opéras de Campra sont : *Idoménée* (1712), *Télèphe* (1713), *Camille, reine des Volsques* (1717), *Achille et Déidamie* (1735), dernier ouvrage du compositeur, parvenu à un âge avancé, ainsi que Danchet, son collaborateur : ce qui fit dire à Roy, le poète : « *Achille et Déidamie!* Peste! ce ne sont pas là des jeux d'enfants! »

Destouches a été trop dédaigné par les biographes. Après avoir été mousquetaire et avoir beaucoup voyagé, il se livra à l'étude de la musique avec passion, et, comme il avait de l'imagination et du goût, plusieurs de ses ouvrages eurent du succès, notamment *Issé*, opéra représenté en 1697. Louis XIV disait que c'était le seul qui ne lui eût point fait regretter ceux de Lulli. On trouve quelques airs gracieux dans *Amadis de Grèce* (1699), dans *Omphale* (1701), dans *Callirhoé* (1712), dans *Sémiramis* (1718), surtout dans l'opéra-ballet *le Carnaval et la Folie*, qu'on joua pendant un demi-siècle. Destouches remplit les fonctions d'inspecteur général de l'Opéra et de surintendant de la musique du roi.

Je ne citerai que pour mémoire l'*Alcyone* de Marais (1706), *Hypermnestre* de Philippe, duc d'Orléans, avec la collaboration de Gervais (1716), *Endymion* de Colin de Blamont (1731), paroles de Fontenelle, *Jephté* de Montéclair, et *Biblis* de Lacoste (1732).

Desmarets et Mouret méritent de nous arrêter un instant, le premier en raison de sa grande facilité dans l'art d'écrire, le second à cause de son rôle de musicien de la duchesse du Maine et de sa collaboration aux fêtes appelées *les Nuits de Sceaux*. Desmarets était élève de Lulli; avant de se

faire connaître, il a composé un grand nombre de morceaux, que l'abbé Goupillier, l'un des quatre sous-maîtres de la chapelle du roi, lui payait chichement et faisait exécuter sous son propre nom. Cette ruse indigne de l'abbé fut découverte, mais seulement au bout de plusieurs années ; le roi lui retira son emploi et lui défendit de paraître devant lui. En 1693, Desmarets parvint à faire représenter à l'Opéra *Didon*, avec Mlles Le Rochois, Moreau, Maupin, et les chanteurs Duménil, Dun et Moreau pour interprètes. L'ouvrage eut un grand succès, malgré les vers de Mme Gillot de Saintonge. Voici les dernières paroles que prononce la reine de Carthage avant de se donner la mort :

L'ingrat qui trahit mon ardeur
Vient d'échapper à ma rage.
Perçons au moins son image,
Puisqu'elle est encor dans mon cœur.

Circé (1694), *Théagène et Chariclée*, *les Amours de Momus* (1695), *Vénus et Adonis*, dont les paroles sont de J.-B. Rousseau, augmentèrent la réputation de Desmarets, et il paraissait destiné à prendre à la cour la situation qu'avait eue son maître. Mais, dans un voyage qu'il fit à Senlis, il s'éprit passionnément de Mlle de Saint-Gobert, fille du président de l'élection. Ses sentiments furent partagés par la jeune fille et encouragés par la mère. M. de Saint-Gobert ne voulant pas entendre parler de ce mariage, qu'il regardait comme une mésalliance, les deux jeunes gens crurent l'obliger à donner son consentement en se faisant marier secrètement. Ils s'étaient trompés. Le magistrat inflexible accusa Desmarets de séduction et de rapt et employa son crédit pour faire condamner à mort son gendre par le Châtelet.

Desmarets s'enfuit avec sa femme à Bruxelles. Il avait un ami dévoué dans le maître de musique du duc de Bourgogne, qui s'appelait Matho. Celui-ci obtint des lettres de recommandation auprès du duc d'Anjou, qui venait d'être proclamé roi d'Espagne. Philippe V nomma Desmarets surintendant de sa musique. Ses ouvrages continuaient à être représentés à Paris, et il collabora même avec Campra pour l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* (1704). Le compositeur passa ensuite au service de Léopold, duc de Lorraine, et écrivit beaucoup de morceaux pour les fêtes données par la duchesse et pour les mariages princiers. Il écrivit aussi de la musique d'église et un *Te Deum* à l'occasion de la prise de possession du duché par les successeurs de Léopold. L'entrée à Lunéville de Stanislas Leczinski, roi de Pologne, en 1737, augmenta le désir que nourrissait secrètement Desmarets de rentrer en France. Matho, son fidèle ami, s'employait depuis plu-

sieurs années pour faire cesser son exil. Il fit exécuter à la chapelle plusieurs motets du compositeur, que le roi reconnut et dont il parla avec éloge. Des personnes de la cour intercédèrent alors pour obtenir sa grâce. Louis XIV répondit qu'il était le premier à regretter la perte d'un musicien si habile, mais qu'il avait juré de ne point accorder de grâce pour le crime dont il était accusé. Ce ne fut qu'en 1722 que Desmarets put faire reviser son procès au Parlement, obtint la cassation du jugement du Châtelet et la validité de son mariage. Ses pensions lui avaient été conservées, et les ducs de Lorraine le traitèrent libéralement. Il préféra terminer sa carrière en Lorraine, où il mourut en 1741, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

Mouret était d'Avignon. Sa verve méridionale et son talent de chanteur le firent agréer dans le monde. Son opéra-ballet *les Fêtes de Thalie*, dans lequel il y a des divertissements assez mélodieux, réussit à l'Opéra en 1714. Trois ans après, il fit représenter *Ariane*, puis en 1725 *Pirithoüs*, en 1727 *les Amours des dieux*, qui furent repris trois fois dans l'espace de trente ans, *le Triomphe des sens* en 1732 et les *Grâces* (1735). On a de lui des cantates et trois livres d'airs sérieux et d'airs à boire. Plusieurs de ces airs, entre autres celui de *Cahin-caha*, sont devenus des timbres de vaudevilles. La duchesse du Maine avait chargé Mouret de l'organisation musicale des fêtes connues sous le nom de *Nuits de Sceaux*. Il composa beaucoup de divertissements pour la comédie italienne, dans un style fort négligé, à cause de la faiblesse de ses études. On comprend néanmoins qu'ils aient pu plaire, en raison de leur facilité même. La disgrâce de la duchesse du Maine, impliquée dans la conspiration de Cellamare, eut pour conséquence la ruine de son protégé. Mouret perdit ses places, qui lui assuraient un revenu de cinq mille livres. Assistant un soir à l'Opéra, il entendit chanter le chœur de Rameau *Brisons nos fers*. Ce morceau fit une telle impression sur son cerveau affaibli, qu'à partir de ce moment il ne cessa de le chanter jusqu'à sa mort (1738). On avait été contraint de le transporter chez les Pères de la Charité, à Charenton.

Sous la direction de Gruer, de Lecomte de Saint-Gilles et du président Lebeuf, l'immoralité fut au comble à l'Opéra. On rapporte qu'à la fin d'un repas ou plutôt d'une orgie qui eut lieu à l'hôtel de l'Académie le 15 juin 1731, toutes fenêtres ouvertes, Gruer fit quitter leurs vêtements à plusieurs de ses pensionnaires, au nombre desquelles se trouvaient Mlles Pélissier, Petitpas, Camargo l'aînée, Duval du Tillet, pour l' « esbatement » de ses convives. Il fut dépossédé de son privilège pour ce fait. Plus tard, la danseuse Mariette, maîtresse du prince de Carignan, fit destituer et exiler par lettres de cachet ses directeurs qui ne subissaient pas ses caprices.

Mlle Pelissier portait en scène soixante mille écus de diamants qu'elle s'était fait prêter et qu'elle ne rendit pas. Il y eut à cette occasion un



Mademoiselle Pélissier.

homme roué vif pour avoir voulu punir la dépositaire infidèle, ce qui fit faire à Voltaire les vers suivants :

Pélissier, Marseille a des chaînes
Bien moins funestes que les tiennes !
Sous tes fers on est accablé,
Sans que jamais rien tranquillise :
Quand on les porte on est volé ;
On est roué quand on les brise.

RAMEAU

A la date du 1[er] octobre 1733 commence pour l'histoire de la musique en France une période d'immenses progrès, remplie tout entière par les œuvres d'un seul compositeur, de Rameau, le plus grand des musiciens français au dix-huitième siècle. On peut dire qu'il occupa notre scène lyrique sans rencontrer un rival pendant quarante ans, même après qu'il eut cessé de vivre. Ses ouvrages ne disparurent peu à peu du répertoire qu'à l'avènement de Glück en 1774. Je n'ai pas plus à retracer ici la biographie de ce grand artiste que celle des autres musiciens. On peut la lire dans l'ouvrage de Fétis ou dans mon livre des *Musiciens célèbres*. C'est dans les études les plus arides et les plus persévérantes, en même temps que dans l'exercice des fonctions d'organiste et de professeur de clavecin et d'harmonie, que ce robuste génie acquit la possession des secrets de l'art des sons, la science des effets d'une harmonie sobre et puissante, les procédés ingénieux au moyen desquels on amuse l'esprit en même temps qu'on charme l'oreille. Son séjour en Italie, quoique de courte durée, lui avait montré la supériorité des études musicales dans ce pays, à cause de la méthode d'enseignement par le contrepoint, qui était la seule adoptée. Son tempérament, tout différent de celui des musiciens d'outremonts, l'empêchait de sentir tous les charmes et toute la grâce de leurs ouvrages. Il put même attribuer, à tort selon moi, à la scolastique romaine et napolitaine le défaut de caractère et d'expression qu'il leur reprochait. Il crut qu'une plus grande mobilité dans la succession des accords serait plus conforme aux divers mouvements de l'âme dans une action dramatique, et c'est dans cette direction que son esprit donna au son fondamental et à ses dérivés une importance prépondérante dans la composition.

Au point de vue pédagogique, le *Traité d'harmonie* de Rameau, publié en 1722, son *Nouveau système de musique théorique* (1726) et sa *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue* (1732) furent appréciés par le petit nombre d'esprits sérieux, capables, sinon de les comprendre, du moins de reconnaître la portée d'un système qui donnait pour la première fois une base à la pratique de la composition musicale. Si l'on considère quel a été l'emploi de la vie de Rameau jusqu'à l'âge de cinquante ans, époque de son début dans la carrière de compositeur dramatique, on voit combien il était fortement préparé à l'aborder. A son retour d'Italie, il fut engagé comme premier violon dans une troupe qui donnait des concerts et des représentations à Marseille,

Lyon, Nîmes, Albi, Montpellier. Arrivé à Paris en 1717, il suppléa l'organiste Marchand dans les églises des Jésuites et des Pères de la Merci. Il se rendit ensuite à Lille, où il toucha l'orgue de Saint-Étienne, et enfin fut appelé à Clermont et remplit pendant quatre ans les fonctions d'organiste de la cathédrale, avec un tel succès, que l'évêque et le chapitre, au service desquels il était lié par un traité à long terme, ne voulaient pas le laisser partir lorsqu'il demanda sa liberté pour se rendre à Paris. Il avait employé ces quatre années à mûrir dans la retraite et à composer ses ouvrages théoriques. Il employa pour se faire remercier un stratagème original et décisif. Sous ses doigts, l'orgue de la cathédrale ne rendit plus que les sons les plus discordants. Le chapitre, scandalisé, comprit qu'il ne triompherait pas de l'entêtement du musicien bourguignon et résilia le traité.

Mais, de retour à Paris, il eut à lutter pour gagner sa vie, et le grand Rameau écrivit des petits airs et des danses pour les pièces de Piron jouées à l'Opéra-Comique, telles que *la Rose*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, *le Faux Prodige*, et autres facéties. D'ailleurs il a excellé dans la comédie musicale. Ses pièces de clavecin fourmillent de détails ingénieux et presque drôlatiques, et son opéra de *Platée* montra plus tard comment, tout en restant musicien, il savait interpréter les situations comiques; son chœur de grenouilles « *Coua, coua, coua* » est un badinage charmant.

Les leçons qu'il donnait l'avaient placé très haut dans l'estime de ses élèves. Un fermier général à la femme duquel il enseignait le clavecin et l'accompagnement, M. de La Popelinière, était un dilettante passionné. Il entretenait dans son hôtel à Paris et dans sa maison de Passy des musiciens français et italiens qui organisaient des concerts. Il avait une chapelle, un théâtre, écrivait des comédies que les meilleurs acteurs venaient jouer. De grands seigneurs et de jolies femmes assistaient à ses soupers, qui étaient magnifiques. Ce Mécène opulent faisait beaucoup de cas du talent de Rameau et décida Voltaire à lui confier la musique d'un livret de sa façon intitulé *Samson*. Malheureusement, Thuret, alors directeur de l'Opéra, ne voulut pas donner cet ouvrage, parce que le sujet était biblique. Il renfermait cependant de belles parties, que Rameau a fait passer plus tard dans son opéra de *Zoroastre*. La Popelinière ne se découragea pas; il mit son protégé en rapport avec l'abbé Pellegrin,

Qui dévot le matin et le soir idolâtre,
Déjeunait de l'autel et soupait du théâtre.

Mais le famélique auteur prit des précautions vis-à-vis du musicien;

il lui fit souscrire un billet de cinq cents livres dans le cas où l'opéra ne réussirait pas. Rameau en passa par là, écrivit l'opéra d'*Hippolyte et Aricie*, dont le premier acte fut exécuté chez La Popelinière. Frappé des beautés de cet ouvrage, accueillies avec transport par l'auditoire, l'abbé se précipite vers le compositeur, le félicite, l'embrasse et déchire le billet, lui disant qu'il n'avait pas besoin de caution. Telle est la légende reproduite par tous les auteurs. Je doute que l'abbé Pellegrin ait rendu témoins de cet acte de générosité tardive et aussi peu méritoire les invités de La Popelinière. Le billet a pu être déchiré ou rendu à Rameau, mais en particulier et avec moins d'éclat.

Cependant, malgré d'aussi rassurants présages, l'opéra d'*Hippolyte et Aricie*, représenté à l'Opéra le 1er octobre 1733, ne réussit pas. De violents murmures faillirent empêcher d'entendre la fin. Qu'on ne se hâte pas de voir dans ce fait un exemple de plus à citer en faveur des compositeurs incompris ou plutôt incompréhensibles. Un ouvrage peut ne pas plaire par des motifs étrangers à l'œuvre personnelle du musicien ; mais, s'il a un mérite réel, il n'y a pas de cabale qui puisse s'opposer à ce qu'on le reconnaisse. Le public n'était pas habitué à une harmonie aussi forte et à une orchestration bien plus variée que celle de Lulli et de Campra. Ce dernier ne s'y trompa pas. « Il y a là, dit-il, de quoi faire dix opéras ; cet homme nous éclipsera tous. »

Il faut reconnaître que le récitatif n'avait pas cette noblesse de déclamation qui rend encore si estimables ceux des opéras de *Phaéton*, d'*Atys* et d'*Armide*. Et puis les souvenirs de la *Phèdre* de Racine ont dû nuire beaucoup à la pièce de Pellegrin.

Rameau ne pouvait trouver qu'une musique agréable sur des vers tels que ceux-ci :

A l'amour rendez les armes,
Donnez-lui tous vos moments ;
Chérissez jusqu'à ses larmes.
Les alarmes
Ont des charmes.
Tout est doux pour les amants.

Et en effet cet air est charmant. Mais il a su trouver d'autres accents lorsque le texte lui en offrait l'occasion, comme par exemple, dans *Castor et Pollux*, l'air de Télaïre : « *Tristes apprêts, pâles flambeaux !* » Je ne répéterai pas les ridicules critiques de l'abbé des Fontaines, qui reprochait au compositeur justement ce qui faisait sa gloire, et ne voyait dans sa mu-

sique que des spéculations harmoniques et des difficultés vaincues. Il suffit de citer cette inepte épigramme :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau ;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau !

Les attaques des partisans de Lulli faillirent ébranler le courage du maître. « J'ai cru que mon goût réussirait, dit-il, et je vois qu'il n'en est rien ; mais je n'en ai point d'autre. Je ne ferai plus d'opéra. » Je crois avoir réfuté, dans la biographie que j'ai donnée dans mes *Musiciens célèbres*, les calomnies de Grimm et de Diderot à l'égard de son caractère. Je n'ai à m'occuper que de l'influence de son génie sur les progrès de l'art musical. Parmi les vingt-deux opéras ou opéras-ballets que Rameau fit représenter à l'Opéra, depuis l'âge de cinquante ans jusqu'à sa soixante-dix-septième année, on a surtout admiré *les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques*, et *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749), *Acanthe et Céphise* (1751), *les Paladins* (1760). Les pièces de clavecin de Rameau brillent par le tour original de la mélodie et par la variété des combinaisons de l'accompagnement.

Combien il est regrettable que l'art de la musique ne soit pas considéré comme les autres arts dont on conserve les chefs-d'œuvre dans les musées et les palais avec tant de soin, de dépense, de prévoyance ! Les moindres fragments des statues antiques, les sculptures de Michel-Ange, les tableaux de Raphaël et du Titien, jusqu'à ceux de Teniers et de Van Ostade, sont offerts à l'étude, à l'admiration, au jugement du public, des amateurs et des artistes. Les ouvrages de musique qui ont été l'objet de l'enthousiasme de deux ou trois générations, dans lesquels des compositeurs aussi grands que les plus grands peintres, que les plus parfaits statuaires, ont fait preuve de génie, sont laissés dans l'oubli le plus profond, et disparaissent sous la poudre des bibliothèques ou moisissent sur les quais, sans qu'on se soucie d'en signaler les beautés. On tire des objections de la mobilité du goût du public qui ne supporterait plus un opéra démodé et des formes surannées. Qu'en sait-on ? Et d'ailleurs ce n'est pas pour égayer ou distraire la foule qu'un gouvernement maintient les grands établissements consacrés aux beaux-arts, les musées du Louvre, de Cluny, les manufactures de Sèvres et des Gobelins. La foule mobile et étrangère aux délica-

tesses des arts préférera un sujet moderne traité sur papier peint à un tableau du Ghirlandajo ou du Pérugin, et un pompeux surtout de table en ruolz à une coupe de Benvenuto Cellini. Aussi ce n'est pas en vue de la convier à des agapes pour lesquelles elle montrerait peu d'empressement, parce qu'elles sont peu appétissantes, que je demande depuis tant d'années une sorte de théâtre rétrospectif qui soit pour les grands génies de l'art musical ce qu'est le Louvre pour les artistes anciens. Il se formerait un auditoire beaucoup plus nombreux qu'on ne le pense, composé d'une élite d'amateurs, de gens au goût délicat et exercé. Qu'on ne dise pas qu'on a une idée de la musique des maîtres anciens par les fragments chantés dans quelques concerts ou gravés dans quelques recueils. L'exécution en est généralement pitoyable, parce qu'elle n'a pas été préparée avec la science et l'attention qu'elle exige. Il ne faut pas espérer qu'on entende jamais à l'Opéra *Castor et Pollux*, *Dardanus* ou *Zoroastre*. Comment s'y prendrait-on? Sous l'Empire, l'État est intervenu directement dans l'administration de l'Opéra; M. Troplong, qui joignait à ses talents de jurisconsulte un goût prononcé pour la musique, a vanté les bienfaits de cette combinaison, parce qu'il serait alors possible, disait-il, de remonter d'anciens chefs-d'œuvre, comme l'*Armide* et les *Iphigénies* de Glück. Cet amateur distingué a publié dans le *Moniteur officiel* une fort bonne étude sur ces ouvrages. Il n'en a pas plus été sérieusement question alors que depuis.

L'opéra des *Indes galantes* de Rameau fut parodié sur le théâtre de l'Opéra-Comique, dirigé par Monnet, qui payait à l'Académie royale 15 000 livres par an pour pouvoir mêler à ses comédies le chant et la danse. On faisait dans ce théâtre une grande dépense d'esprit et de talents divers : Rameau y a conduit un orchestre; Boucher a dessiné les costumes et les maquettes des décors. Noverre, Mlles Puvigné et Lamy y ont dansé leurs premiers pas. Puisque tous les artistes un peu saillants étaient accaparés aussitôt par la direction de l'Opéra, n'était-il pas injuste d'exiger encore une redevance? C'est le contraire qui aurait pu avoir lieu. Mais à cette époque tout tournait au monopole et au privilège.

Pendant que les chanteurs, chanteuses, danseurs, danseuses, gagnaient des sommes relativement considérables, veut-on connaître ce qu'ont rapporté à cet homme de génie ses vingt-deux opéras représentés à l'Académie royale? Nous le savons par un état dressé jour par jour par Rameau et présenté par l'abbé de Bernis au prévôt des marchands dans la circonstance suivante : M. d'Argenson s'opposait à ce qu'on donnât à l'Académie plus de deux ouvrages nouveaux de Rameau par an. Celui-ci offrit alors au prévôt des marchands de lui remettre six partitions nouvelles pour être représentées

soit avant, soit après sa mort, moyennant une pension de 1000 écus. Or la demande était d'autant plus modeste que Campra et Destouches avaient touché une pension de 6000 livres pour des services bien inférieurs aux siens. D'Argenson refusa de souscrire à cette proposition. Rameau produisit alors l'état dont j'ai parlé, d'où il résulte que ses opéras ont fait entrer dans la caisse de la direction 978 000 livres, sur lesquelles il n'a reçu en dix-neuf années que 22 000 livres, de telle sorte que ce grand homme gagnait à écrire ses ouvrages 1157 francs par an. S'il n'avait pas donné des leçons de clavecin et d'harmonie, aurait-il pu vivre?

On voit ce qu'il faut penser de la réputation de parcimonie et d'avarice qu'ont faite à Rameau Grimm, Diderot et son imbécile de neveu. Il était d'une grande sobriété et simple dans ses habitudes, je le crois bien. Avec des revenus si modiques et si aléatoires, il ne pouvait donner des soupers fins aux critiques et aux beaux esprits. Il faisait mieux : il servait une pension à sa sœur infirme, et aidait de sa bourse deux artistes de ses amis, le compositeur Dauvergne et l'organiste Balbâtre. Il s'était mis à dos les encyclopédistes, avec lesquels il se trouvait en désaccord sur quelques points de théorie musicale algébrique. Sur ce terrain il a pu avoir tort; mais il n'y a pas que les poètes qui forment la *gent irritable*, *genus irritabile vatum* : les encyclopédistes l'ont bien prouvé.

Grimm, qui a eu le mérite de protéger Mozart pendant son séjour à Paris, mais pas autant qu'il l'aurait pu, était un esprit trop superficiel pour comprendre le mérite de Rameau. « La *Gazette de France*, écrit-il, annonçant la mort de Rameau, dit que son nom et ses ouvrages feront époque dans la musique ; il fallait dire *dans la musique française*, car je veux mourir si Rameau et toutes ses notes sont jamais comptés pour quelque chose dans le reste de l'Europe. »

La *Gazette de France* avait raison et Grimm avait tort. Les compositeurs et les chanteurs italiens étaient maîtres du terrain musical dans toute l'Europe. Les opéras français, conçus dans la forme qui convenait à la nation, ne pouvaient être compris ni goûtés ailleurs. Ce n'est pas une raison pour qu'il n'y en ait pas eu d'excellents dans leur genre. Glück ne s'y est pas trompé en admirant hautement le génie de Rameau, parce que lui-même s'était identifié à l'esthétique française. Si l'harmonie de Rameau est parfois gauche et tourmentée, c'est parce qu'il a cherché à lui donner un accent dramatique, et il l'a trouvé souvent. Quel admirable chœur que celui d'Hippolyte et Aricie : « *Dieux vengeurs, lancez le tonnerre!* » Le trio des Parques est aussi beau que tout ce que Glück a écrit de plus beau. Il a été et restera un créateur merveilleux aux yeux des musiciens instruits, des vrais compositeurs.

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

La marquise de Pompadour aimait passionnément les spectacles et pensa que le roi prendrait plaisir à ces divertissements. On construisit, en 1748, une salle à cet effet dans le château de Versailles. Des seigneurs et des dames de la cour se joignirent à la marquise pour former une troupe chantante et un orchestre. C'étaient le chevalier de Clermont, le vicomte de Chabot, le duc d'Ayen, le marquis de La Salle, Villeroi, la duchesse de Brancas, Mme de Marchais. Le prince de Dombes jouait la partie de basson, le comte de Dampierre et le marquis de Sourches celle des violes. Mais ce monde inexpérimenté ne se serait jamais tiré de l'exécution d'une partition si on ne les avait fait soutenir par vingt-deux choristes de l'Opéra et par des musiciens de l'orchestre. On joua à ce théâtre *Vénus et Adonis*, dont le livret était de Collé et la musique de Mondonville. Le rôle de Vénus était tenu naturellement par la marquise de Pompadour. Suivant l'exemple donné par la cour, beaucoup de gens, dans la noblesse et dans la bourgeoisie, eurent un théâtre dans leur hôtel ou leur *folie*, et y firent jouer la comédie à ariettes, des petits opéras assaisonnés de danses, de couplets et de fredons égrillards à foison. On avait de l'esprit partout, plein les poches et sur la langue ; on n'entendait que le bruit susurrant du langage amoureux dans les coulisses et les bosquets, sous les charmilles et dans les boudoirs. On s'amusa beaucoup jusqu'au coup de tocsin de 1789, et même jusqu'au glas funèbre de la société française en 1793. Parmi les artistes, il y en eut qui restèrent eux-mêmes et firent des œuvres remarquables ; d'autres fléchirent devant le goût du jour ; aussi, pour cette raison, leurs ouvrages furent bientôt démodés.

LE DEVIN DU VILLAGE.

J.-J. Rousseau avait la manie de se faire passer pour musicien. L'examen attentif des productions qu'il a données sous son nom prouve qu'il ne faut lui en attribuer que la partie la plus faible. En entendant chez La Popelinière *les Muses galantes*, opéra-ballet dont Jean-Jacques prétendait avoir composé les paroles et la musique, Rameau a déclaré qu'une partie de cet ouvrage était l'œuvre d'un compositeur habile, que l'autre était d'un ignorant qui ne savait pas les premiers principes de la composition. C'est aussi ce qu'on remarque dans ses mélodies intitulées *les Consolations* et dans le *Devin du village*, pauvreté musicale qui n'a dû son succès qu'au nom

du philosophe de Genève, commensal des financiers, ami protégé et ingrat de Mme d'Épinay. Les lectrices affolées de l'*Émile* et de *Julie* formaient un auditoire bien facile à séduire par les apparences de la sensibilité. On peut lire dans l'ouvrage de Castil-Blaze intitulé *Molière musicien* l'histoire des plagiats peu scrupuleux et toujours triomphants néanmoins de J.-J. Rousseau. Son ignorance de la musique fut démontrée à tous les symphonistes de l'Opéra, contraints de jouer, par ordre, une partition assez misérable en elle-même, signée par un amateur incapable de l'avoir écrite. Ils se vengèrent de la violence qui leur était faite en pendant Jean-Jacques et en le brûlant en effigie dans la cour de l'Opéra. L'auteur du *Contrat social*, en l'apprenant, dit : « Je ne suis pas surpris qu'on me pende après m'avoir mis si longtemps à la question. » Ce mot n'est pas une justification suffisante.

Ce fut en 1752 qu'on représenta à Fontainebleau, sur le théâtre de la cour, le *Devin du village*. Les rôles du Devin, de Colin et de Colette furent joués par Cuvillier, Jéliotte et Mlle de Fel. Mme de Pompadour chanta sur son théâtre le rôle de Colin. L'Académie dut faire représenter cet ouvrage en 1753 et les années suivantes. Toutes les jolies femmes chantaient avec componction :

J'ai perdu mon serviteur,
J'ai perdu tout mon bonheur.

Partout ailleurs qu'en France cette partitionnette, sans aucune valeur, aurait été sifflée une seule et bonne fois ; enfin, en 1828, sans égard pour Adolphe Nourrit et Mme Damoreau qui la chantaient, on jeta sur la scène une perruque ornée d'une rose.

Il fallut se décider à retirer la pièce du répertoire. On en donna cependant de loin en loin une exécution, mais dans un intérêt purement historique

Il y a eu de tout temps plusieurs catégories de spectateurs. L'une, la plus bruyante et la plus en vue, se compose des suivants de la mode, qui sans aucune conviction, s'abstenant de tout jugement personnel, sont prêts à immoler leur opinion, s'ils en ont une, au caprice régnant du jour ; une autre comprend ceux qui se livrent à l'impression produite sur leur esprit et leur cœur par l'œuvre représentée et la jugent avec plus ou moins de compétence, mais avec sincérité ; une troisième enfin est formée du petit nombre de personnes intelligentes et éclairées, capables de discerner le mérite de la médiocrité, de découvrir le génie ou les prétentions creuses, de saisir les beautés et de constater les défaillances, de distinguer l'or du

chrysocale, le vrai diamant du caillou du Rhin. Au lendemain du jour où une troupe de gens de finance, de femmes galantes et de lettrés sensibles applaudissaient au *Devin du village*, un vrai public se précipita à la reprise d'*Atys* de Lulli. Dès dix heures du matin on forçait l'entrée pour prendre des places, et il n'y en avait plus à midi (1753).

Les auteurs des livrets dans cette période étaient Roy, Fuzelier, La Motte, La Bruère, Lefranc de Pompignan, Bernard, Mondorge, de La Marre, Moncrif, Cahusac, Marmontel, Voisenon, Fontenelle. Roy était habile, mais l'insolence qui lui était naturelle et sa mauvaise conduite le confinèrent dans le monde des coulisses. Marmontel disait de lui : « C'est l'homme d'esprit le plus bête que j'aie jamais connu; il semble qu'il a son talent passé au travers du corps, sans qu'il s'en doute, et qu'il n'y ait aucune part. »

Les épigrammes pleuvaient alors, et Roy, qui s'en permettait des plus épicées à l'endroit de ses confrères, en reçut une du meilleur goût. Il avait fait une pièce de vers sur la maladie du roi à Metz, ce qui lui valut le cordon de Saint-Michel; un malicieux expliqua ainsi cette marque d'honneur :

Notre monarque, après la maladie,
Était à Metz attaqué d'insomnie :
Ah! que de gens l'auraient guéri d'abord!
Le poète Roy dans Paris versifie,
La pièce arrive, on la lit, le roi dort :
De saint Michel la muse soit bénie!

Si les pièces de Roy invitaient au sommeil, il avait des mots qui excitaient de grandes colères, et je ne sais pas même s'il ne les a pas expiés par quelque bastonnade. Lorsque le comte de Clermont fut reçu à l'Académie française, Roy ne se gêna pas pour dire : « Trente-neuf et zéro n'ont jamais fait quarante. »

Ses livrets de *Callirhoé* et des *Éléments*, mis en musique par Destouches (1712-1725), ont joui de quelque faveur.

Rebel et Francœur s'étaient fait connaître très jeunes, en jouant du violon dans les concerts. On les appelait *les petits violons*. Ils travaillèrent toujours en collaboration, ce qui peut être avantageux; mais cette association n'a produit aucune œuvre supérieure. Ils occupèrent la scène avec *Scanderberg* (1735), *la Paix*, opéra-ballet (1738), *les Augustales* (1744), *Zélindor, roi des Sylphes*, livret de Moncrif; *les Trophées*, *la Félicité* (1745),

les Génies tutélaires (1751), *le Prince de Noisy* (1760). Il fallait bien des lendemains aux représentations des opéras de Rameau. *Zélindor, ou les Sylphes*, obtint un grand succès. Les sylphes étaient à la mode; Marmontel y contribua par son conte intitulé *le Mari sylphe*.

Un musicien méridional doué de plus d'imagination que de savoir, Mondonville, débuta par l'opéra d'*Isbé* (1742), et fit représenter *le Carnaval du Parnasse* (1749), *Titon et l'Aurore* (1753), *les Fêtes de Paphos* (1758). Mais son meilleur ouvrage fut un opéra languedocien dont il fit les paroles et la musique (1754); il le remit à la scène en 1768, traduit en français; la pastorale de *Daphnis et Alcimadura* fut chantée par Jéliotte, Latour et Mlle de Fel, tous trois Gascons, en langue d'oc, avec un succès complet. Mondonville y avait introduit nombre d'airs et de chansons populaires dans le Midi.

Comme directeur du Concert spirituel, ce musicien composa des motets et des oratorios qui ne sont pas sans mérite.

Berton fit représenter plusieurs opéras, parmi lesquels on peut citer *Deucalion et Pyrrha* (1755) et *Adèle de Ponthieu* (1772).

Aline, reine de Golconde, de Sedaine et Monsigny, donnée en 1766, n'eut pas un grand succès; le musicien ne possédait pas un style qui convînt à la grande scène de l'Opéra.

Floquet, musicien provençal, donna en 1773 un ballet héroïque, dont Lemonnier avait fait le livret. Il était fort jeune et avait des idées mélodiques. Il est resté de cet ouvrage, intitulé *l'Union de l'Amour et des Arts*, une chaconne longtemps célèbre. Sa *Messe des morts* eut aussi du succès.

Un musicien fort remarquable succéda à ces artistes médiocres. Ce fut Gossec; doué de moins de génie que Rameau, il écrivait plus purement, traitait l'instrumentation avec une connaissance parfaite de l'effet et des ressources de chaque instrument. Son style et ses procédés de composition exercèrent une influence décisive sur l'école musicale française, et il prépara le public aux beautés sévères des ouvrages de Méhul. *Sabinus* fut le premier opéra qu'il donna. *Céphale et Procris*, de Grétry, furent accueillis froidement (1775). Marmontel en avait écrit le poème, mais il serait injuste de lui attribuer la chute de cet ouvrage.

Grétry n'a jamais pu se plier aux formes du récitatif lyrique. Entraîné par sa verve mélodique, il revenait toujours à la coupe de l'air mesuré; de là le défaut d'ampleur de son style dans les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra.

Le récitatif des opéras français était une déclamation subordonnée à l'intonation imaginée par le compositeur, mais où la durée des sons dépen-

dait beaucoup du caprice du chanteur, de son intelligence, de la situation dramatique et des ressources de sa voix. Le récitatif était soutenu par des accords frappés au clavecin et sur des basses de viole, comme cela a lieu encore pour les monologues de l'ancien *opera buffa*. Le chanteur n'était assujetti à la mesure que dans les airs, les duos, les trios, les quatuors et les quinque, alors que l'accompagnement suivait un dessin régulièrement conçu. Quant aux chœurs, ils étaient généralement très rythmés. Si le récitatif offrait jadis une plus grande liberté au chanteur, en revanche les morceaux de la partition mesurés *in tempo giusto* lui imposaient une régularité absolue, tant à cause de la précision des genres de mesure en vigueur qu'en raison des vers qu'on ne brisait pas, qu'on ne mutilait pas, dont on ne répétait pas *à satiété* et *a piacere* des mots isolés comme on le fait de nos jours. On n'eût jamais toléré en français les *felicità* des opéras italiens.

L'idée qu'on avait de suivre la déclamation des vers, jointe à l'insuffisance des signes, forçait le musicien à employer à chaque instant des changements de mesure. On trouve dans le même morceau, dans la même ligne, des mesures à quatre temps, à trois temps, à deux temps, à six temps. Le triolet et le sizain n'étaient pas indiqués encore, et on les exécutait en remplaçant la mesure binaire par une mesure ternaire. La notation est restée si imparfaite jusque vers la fin du dix-huitième siècle, qu'une interprétation intelligente est nécessaire pour retrouver les effets qui, à bon droit assurément, impressionnaient nos pères.

On écrivait en France les parties de violon sur la clef de *sol* placée sur la première ligne, tandis qu'en Italie la clef de sol sur la deuxième ligne était d'un usage général. Je ne vois d'autre explication à donner de cette routine bizarre que son analogie, quant à la place des notes, avec la clef de *fa* des basses-tailles. Il pouvait peut-être en résulter plus de facilité pour établir dans la lecture de la partition la relation entre le chant et la basse.

L'observance de la mesure a été de tout temps un sujet de contestation entre les instrumentistes et les chanteurs. C'est un peu dans la nature des choses ; car les instrumentistes, n'étant pas gênés par l'articulation et par le sens littéraire et moral de la phrase, suivent le rythme musical sans difficulté. Le rôle du chanteur est plus complexe. Toutefois, le compromis entre le chant et l'accompagnement est si nécessaire, qu'avec un peu de souplesse dans l'exécution, tout peut marcher au mieux. Il ne faudrait pas cependant s'autoriser de l'opinion de certains littérateurs qui font trop bon

marché de la mesure, comme en témoignent ces idées absurdes mises en vers par Dorat, adressés à Sophie Arnould :

> L'orchestre en vain prétend gouverner votre voix ;
> La nature vous parle, il faut suivre ses lois.
> Que m'importe, en voyant votre douleur profonde,
> Si vous avez omis la valeur d'une ronde?
> Il échappe souvent des sons à la douleur,
> Qui sont faux à l'oreille et sont vrais pour le cœur.

Voilà cependant comment trop de poètes entendent la musique!

Jusqu'à Rameau les parties de violon étaient écrites en France avec une simplicité naïve. Le violoniste Leclair avait fait entendre des effets de double corde; Rameau en introduisit hardiment dans son opéra de *Dardanus*.

Dans les partitions anciennes, le bécarre n'est pas employé pour baisser d'un demi-ton la note diésée. On mettait un bémol devant cette note pour la baisser. De même le dièse placé devant une note bémolisée supprimait ce bémol.

L'armure de la clef était aussi incomplète. On mettait souvent un bémol de moins que la tonalité ne l'exigeait.

La forme des opéras français, pendant les seizième et dix-septième siècles, fut celle des tragédies ou au moins des pièces dramatiques dans lesquelles pourraient se trouver intercalées des scènes de comédie. La déclamation lyrique était par intervalles suspendue, et la monotonie du dialogue atténuée par des chœurs et des intermèdes. Les fictions de la mythologie, représentées avec toute la pompe du spectacle, suffirent longtemps à soutenir l'attention, mais on se lassa de sujets trop connus, et l'on ne tint pas à s'intéresser pendant cinq actes au sort d'Hippodamie et de la nymphe Sangaride. Deux combinaisons furent adoptées pour varier la représentation et permettre d'employer les principaux artistes du théâtre. La première consista à donner sous le nom de *Fêtes* des spectacles composés de scènes reliées entre elles par un fil très léger. Telles furent les *Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Colin de Blamont, les *Fêtes de l'été* de Mlle Barbier et Montéclair, les *Fêtes vénitiennes* de Danchet et Campra, les *Fêtes de Thalie* de Lafont et Mouret, les *Fêtes d'Euterpe* de Dauvergne. Sous le même titre on donnait des scènes différentes. Par exemple l'opéra-ballet des *Fêtes vénitiennes* de Campra se composait, le 17 juin 1710, du *Triomphe de la Folie*, de la *Fête des Barquerolles* (*Barcarolles*), des *Sérénades*, des *Joueurs*, des *Saltimbanques;* le 8 juillet, la *Fête des Barquerolles* était remplacée par la *Fête marine;* le 8 août, on ajouta *le Maître à danser;* le 5 septembre

les Devins de la place Saint-Marc; le 14 octobre, *l'Opéra ou le Maître à chanter;* le 6 décembre, *le Carnaval de Venise, la Fête marine, le Bal, l'Opéra.*

La deuxième composition de spectacle prenait le nom de ***Fragments.*** On commença à donner après la mort de Lulli des morceaux extraits de ses opéras et intermèdes; on fit la même chose à l'égard de la musique de Campra; puis on représenta successivement dans la même soirée deux, trois, quatre actes d'opéras de divers auteurs. Les directeurs cherchaient ainsi à attirer le public par la variété des décors, des costumes et en produisant sur la scène la majeure partie de leur troupe chantante et dansante. Ces représentations bigarrées eurent lieu pendant quatre-vingts ans à l'Opéra. On peut s'en faire une idée par les représentations de gala ou à bénéfice qui ont lieu de nos jours. Il y a une vingtaine d'années, on donnait fréquemment à l'Opéra, avant le ballet, un ou deux actes d'un ouvrage qui en avait quatre ou cinq.

GLUCK

L'*Iphigénie en Aulide*, représentée en 1774, fut plutôt l'éclatante manifestation d'un nouveau génie musical que l'éclosion d'un art nouveau. La théorie de Glück, tout excellente qu'elle fut, combattait exclusivement les tendances et les écarts de l'art dramatique italien, les effets exagérés de la virtuosité vocale et les erreurs d'un dilettantisme superficiel et un peu frivole. Les idées publiées par le célèbre compositeur bohême dans ses lettres et développées par ses partisans étaient essentiellement françaises et avaient été mises en pratique par Lulli, par Campra et même par Rameau, surtout dans *Castor et Pollux*. Les progrès avaient été incessants; l'orchestration s'était développée; les procédés de composition avaient fourni aux musiciens des ressources nouvelles pour exprimer leur pensée; Glück arrivait en France avec un bagage d'instruction musicale et de travaux dans des genres variés bien autrement considérable que tout ce que ses devanciers avaient pu réunir. Ses études, je m'empresse de le dire, n'avaient pas été dirigées dans le même sens que celles d'autres musiciens allemands, tels que Hændel, Bach, soit que ses maîtres ne l'aient pas assujetti à des exercices de contrepoint aussi rigoureux, soit que son génie dramatique ait détourné son attention des formes scolastiques. C'est ce qui explique le jugement porté par l'irascible auteur du *Messie* sur les opéras de Glück. Il les trouvait « détestables ». Bach, quoique d'une humeur plus accommodante, n'aurait probablement pas montré pour eux beaucoup de sympathie, tant il est vrai que des hommes voués par goût à

un genre où ils ont excellé et qui leur a procuré des succès peuvent devenir insensibles à tout autre, et injustes envers ceux qui ont suivi une voie différente de la leur.

Les débuts de Glück dans la carrière musicale ont été bien humbles, comme ceux d'Haydn, de Rossini et de tant d'autres. Son père, serviteur dans la maison du prince de Lobkowitz, n'aurait pu faire donner à son fils



Madame Saint-Huberty (rôle d'Iphigénie en Aulide).

une éducation libérale si des protecteurs ne l'eussent aidé. Le jeune Glück fit ses études chez les Jésuites de Kommotau. Il resta six années dans leur collège et y apprit le violon, le clavecin, l'orgue et le chant sacré. Mais à l'âge de dix-huit ans il lui fallut pourvoir à son existence en chantant dans les églises. Il jouait même du violon pour faire danser les paysans. Ce fut encore un Jésuite qui lui vint en aide en cultivant ses dispositions. Le

P. Czernohorsky était un musicien distingué. Il apprit à son élève à jouer du violoncelle et aussi les éléments de la composition. Le prince de Melzi l'attacha à sa musique particulière et lui fit donner des leçons d'harmonie et de contrepoint par le savant J.-Baptiste Sammartini. Ce ne fut qu'à l'âge de vingt-sept ans que Glück se crut en état de composer son premier opéra, *Artaserse*, qui fut représenté à Milan en 1741. S'il avait été



Sophie Arnould (dans *Pyrame et Thisbe*).

élevé dans un des établissements nombreux en Italie où l'on enseignait la musique, nul doute qu'il n'eût commencé sa carrière dramatique dix ans plus tôt. Il est certain néanmoins qu'il avait beaucoup travaillé, puisque à partir de cette époque ses opéras se succèdent rapidement. Il en fait même représenter deux par année, en 1742, 1743 et 1744. Sa réputation s'était établie, et il fut appelé à Londres en 1745. *La Caduta de' Giganti*, l'*Arta-*

mene et un *pasticcio* composé de morceaux tirés de ses ouvrages sur un livret intitulé *Pyrame et Thisbé* furent représentés à Hay-Market.

Ici une question d'esthétique trouve sa place. Glück a reconnu que dans ce pastiche les morceaux qui avaient produit un bon effet dans les opéras pour lesquels il les avait écrits, n'en faisaient aucun, adaptés qu'ils étaient à des situations et à des paroles différentes. C'était la constatation d'un fait particulier et non la découverte d'un principe général. Glück n'était pas assez naïf pour laisser croire qu'il ait ignoré jusqu'à l'âge de trente ans que le compositeur doit s'inspirer de la situation dramatique et des paroles pour écrire sa musique. Qu'il ait critiqué les excès de la virtuosité italienne et la prédominance des formes mélodiques traditionnelles sur la vérité de l'accent dramatique et du caractère des personnages, c'était bien son droit et il avait raison en cela ; mais on a été beaucoup trop loin lorsqu'on a dit que Glück avait trouvé dans le *pasticcio* de *Pyrame et Thisbé* son chemin de Damas, qu'il avait abandonné l'école italienne, dans le style de laquelle il aurait écrit ses précédents opéras. Jusqu'à l'année 1774, époque où commença la grande querelle, vingt-six ans s'écoulèrent pendant lesquels Glück fit représenter plus de vingt ouvrages, sans compter des airs qu'il écrivit pour des opéras-comiques et des comédies. Il n'a pas abandonné le style des écoles italiennes par une bonne raison : c'est qu'il ne l'a jamais employé, que ce style lui est resté étranger, aussi bien dans ses premiers opéras que dans ceux qu'il composa plus tard. Il s'est toujours attaché à exprimer ses idées avec force et simplicité dans tous ses opéras sérieux. L'*Alceste*, jouée seulement en 1776 à Paris, avait été représentée à Vienne neuf ans auparavant sur le livret italien de Calzabigi. On voit par ce fait que la fameuse épître dédicatoire d'*Alceste*, dont la doctrine esthétique m'a toujours paru saine et éloquemment résumée, ne faisait qu'exposer en bon français des faits accomplis déjà depuis longtemps par son auteur. Il en a été de même pour l'opéra d'*Orphée*, déjà représenté à Vienne en 1762 et qui ne fut connu en France que douze ans après, traduit par Moline. Combien de phrases déclamatoires restent dénuées de sens par le rapprochement de ces seuls faits !

Glück a eu recours lui-même à de nombreux compromis avec sa théorie. Lorsqu'il s'est agi de composer des ouvrages nouveaux, il a su reprendre son bien dans ceux qui avaient moins réussi et adapter des fragments musicaux déjà exécutés à d'autres situations et à d'autres paroles. C'est ainsi qu'un air de son *Telemacco* devint un motif de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide;* que l'air « *Al mio spirto* » de la *Clemenza di Tito* est devenu le motif du chœur : « *Que d'attraits, que de majesté !* » dans le même

opéra ; que l'ouverture de *Telemacco* est devenue celle d'*Armide*. Il en a été de même pour l'*Iphigénie en Tauride*, pour l'*Alceste ;* plusieurs motifs de l'admirable partition d'*Armide* se retrouvent dans d'autres opéras plus anciens du maître. L'air de *Telemacco*, « *Se per entro alla nera foresta* », combiné avec celui de Vitellia dans la *Clemenza di Tito*, « *Getta il nocchier talóra* », est devenu le duo chanté par Hidraot et Melisse : « *Esprits de haine et de rage* ». L'air de Circé avec chœur dans le même ouvrage, « *Dall' orrido soggiorno* », est aussi devenu l'air de la Haine avec chœur, « *Amour, sors pour jamais* ». L'air avec chœur de Pallas, dans *Paride ed Elena*, « *Va coll' amata in seno* », est devenu également l'air avec chœur de la Haine, « *Suis l'amour, puisque tu le veux* ». L'analogie des situations ou du caractère des personnages et la similitude du rythme expliquent ces adaptations et les rendent légitimes lorsque l'auteur reprend son propre bien et en dispose avec intelligence et succès.

Un autre air de Circé, « *Se estinguere non bastate* », devint l'air « *Je t'implore et je tremble* » d'*Iphigénie en Tauride ;* l'air de Sesto dans la *Clemenza di Tito*, « *Se mai senti spirarti sul volto* », devint l'air « *O malheureuse Iphigénie !* » et le chœur final, « *Une paix douce et profonde*, » etc., est le même que celui de *Paride ed Elena* « *Vieni al mar, tranquilla è l'onda* ».

Glück lui-même a donc fait ce qu'on a tant reproché à Rossini et ce que les écrivains, les critiques, les littérateurs et les causeurs pourraient reprocher à presque tous les compositeurs. C'est bien le cas de rappeler ici que « tout est dans la mesure » ; qu'il ne s'agit pas d'habiller un nain d'un vêtement de géant, de mettre une vocalise légère dans la bouche d'une chanteuse au moment où le drame atteint le paroxysme de l'expression, ni de faire chanter du plain-chant à une jeune pupille espiègle. Confondre la tristesse avec la joie, la terreur avec la tendresse, l'amour avec la haine, n'est pas plus le fait des maîtres italiens que celui des compositeurs allemands ou français.

Chacun d'eux a montré plus ou moins d'intelligence, de sensibilité, de goût, de génie, dans l'application des ressources de l'art musical à l'expression de la pensée. Mozart a mis beaucoup plus de musique symphonique et de développements dans *Don Giovanni*, que Glück n'en a employé dans *Orphée*, ni Paisiello dans *Nina, la Pazza per amore*, et l'on ne peut pas dire que les moyens différents employés aient affaibli l'expression des situations et l'action dramatique, qui, à mon avis, sont tout ce qu'elles doivent être dans ces ouvrages. Le *Matrimonio segreto* de Cimarosa appartient à une tout autre forme de composition que *il Barbiere di Siviglia* de Rossini, et

ils ne sont pas inférieurs l'un à l'autre. *Sémiramis* de Rossini et la *Lucie* de Donizetti ne se ressemblent guère, séparés seulement par un intervalle d'une quinzaine d'années, et cependant la scène du tombeau de Ninus et les principales situations restent fortes et se dégagent avec une magnifique splendeur des formes ornées, et je dirai presque décoratives, du style rossinien, de même que le duo de la fontaine, le sextuor du deuxième acte et la scène finale de *Lucie* émeuvent par la vérité de l'expression.

Il faut ajouter à cette comparaison, ou plutôt à ces marques d'indépendance du génie musical, que le langage de la musique n'a pas la précision de la langue usuelle, que non seulement il peut revêtir la pensée humaine de plusieurs formes très belles, quoique bien différentes, mais encore qu'une forme en apparence semblable, c'est-à-dire composée des mêmes signes graphiques, peut être adaptée à des idées et à des sentiments divers, parce que cette forme ne se suffit pas à elle-même, parce qu'elle est toujours incomplète et caduque, parce que enfin elle doit être animée par l'interprète, instrumentiste ou chanteur, comme elle l'a été dans le cerveau du compositeur. Écoutons ce que dit Glück lui-même dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène:* « Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. *De légères altérations* dans les contours ne détruiront point la ressemblance dans une tête de *caricature*, mais elles défigureront entièrement le visage d'une *belle personne*. Je n'en veux pas d'autre preuve que mon air d'Orphée, « *Che faro senza Euridice* ». Faites-y le moindre changement, soit dans le mouvement, soit dans la tournure de l'expression, et cet air deviendra un air de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une note plus ou moins soutenue, une altération de force ou de mouvement, une appoggiature hors de place, un trille, un passage, une roulade, peuvent ruiner l'effet d'une scène tout entière. Aussi, lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite d'après les principes que j'ai établis, la présence du compositeur est-elle, pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature; il en est l'âme et la vie; sans lui, tout reste dans la confusion et le chaos. »

Et en effet Glück se donnait beaucoup de peine en dirigeant les répétitions de ses opéras. Il s'y échauffait au point de quitter sa perruque, son habit, et plusieurs seigneurs de la cour prenaient plaisir à l'aller voir sur la scène, en robe de chambre et en bonnet de nuit. Ces répétitions étaient devenues une sorte de spectacle, où se rendaient même des princes. Les curieux s'y présentaient par milliers, et l'on dut mettre des gardes pour empêcher l'envahissement de la salle. Le compositeur avait heureusement un caractère fortement trempé, une confiance inébranlable dans son génie

et l'ambition du succès. Il sut donc braver cette surveillance indiscrète et importune de ses travaux de mise en scène, de direction des chœurs, de l'orchestre, de tout ce que comportait l'exécution de son œuvre. Nul doute qu'il n'ait fait des réformes utiles dans un art scénique immobilisé depuis un siècle dans les traditions *lulliennes;* personne ne peut songer à contester son génie ; mais les littérateurs, les rédacteurs de gazettes, les critiques et dilettantes ont absolument dénaturé le rôle du grand musicien en lui attribuant des mérites que d'autres avaient eu avant lui. Lorsque Glück dit, par exemple, dans l'épître dédicatoire d'*Alceste :* « J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur indiquer le sujet, que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion », il n'y avait pas lieu de s'émerveiller et de voir là une esthétique nouvelle. Dans tous les opéras de Lulli, de Campra, de Rameau, n'avait-on pas entendu des préludes, de petites symphonies, des ritournelles absolument composés pour prévenir les « spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur indiquer le sujet »? On abusait même de ce procédé au point de faire jouer d'avance par les violons l'air que l'on allait chanter. Quant à l'introduction des instruments aptes à donner une sonorité en rapport avec la scène, encore une fois il n'y avait pas là une découverte ni une chose inusitée, car ni Lulli ni Rameau n'ont fait soupirer une nymphe sur une fanfare de trompette, ni menacer Hercule sur un doux air de flûte ou de musette.

Je le répète, Glück a été le continuateur de ces grands artistes avec le privilège de ressources plus nombreuses et un génie égal au leur, mais plus accessible à notre intelligence, parce qu'il est plus rapproché de nous. Les dissertations des glückistes tels que Suard, l'abbé Arnaud, J.-J. Rousseau, Wieland, des piccinnistes comme Marmontel, La Harpe, Ginguené, des théoriciens comme le savant Forkel, devraient nous paraître bien faibles aujourd'hui ; plusieurs feraient hausser les épaules aux musiciens instruits. Mais, quand une opinion est enracinée dans les esprits, l'évidence même est impuissante à la modifier.

Ce qu'ajoute Glück fournit une nouvelle preuve de l'ignorance de ses partisans et de ses adversaires : « J'ai imaginé... qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène. » Ceci veut dire que, Glück ayant entendu à Vienne, à Dresde, à Rome, à Milan, à Venise, des opéras italiens dans lesquels l'action est exposée sous

la forme d'une déclamation sommaire, soutenue par des accords frappés au clavecin ou par les cordes graves des instruments, il a trouvé cette coutume en désaccord avec l'unité du drame musical et qu'il lui a préféré le style lyrique français, où le récitatif était constamment noble, soutenu, expressif et rigoureusement dramatique. Et si je ne reculais pas devant la forme d'une affirmation paradoxale exprimée par François Delsarte, un de nos professeurs qui a le mieux compris le caractère des ouvrages de Glück, je dirais que ce compositeur doit être regardé comme appartenant à l'école française.

Glück a eu la bonne fortune de trouver dans Calzabigi un collaborateur excellent. Les livrets d'*Alceste*, de *Pâris et Hélène*, d'*Orphée*, lui fournirent des scènes admirables. Le deuxième acte de ce dernier opéra offre un sujet des plus heureux, dans lequel l'influence mystérieuse et souveraine de la lyre d'or d'Orphée est mêlée à l'action du drame. La sombre horreur des enfers s'illumine peu à peu à ses accents. La foule des démons stupéfaits et domptés s'écarte et livre passage à l'artiste sublime qui n'a d'autres armes que ses plaintes éloquentes et ses amoureuses larmes.

Pythagore avait dit qu'il fallait préférer les Muses aux Sirènes. Wieland en fit l'application à Glück, et cet éloge fut gravé au bas de son portrait : devise aussi creuse qu'inexacte, comme si le *Thésée* de Lulli, les beaux chœurs de Rameau, le *Rinaldo* de Hændel, l'*Olimpiade* de Pergolèse, étaient des œuvres hybrides et indignes des Muses aux yeux de cet Allemand, qui ne craignait pas d'ajouter ceci : « Grâce au génie puissant du chevalier Glück, nous voilà donc parvenus à l'époque où la musique a recouvré tous ses droits; c'est lui, et lui seul, qui l'a rétablie sur ce trône de la nature, d'où la barbarie l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance, le caprice et le mauvais goût la tenaient jusqu'à présent éloignée. Il a substitué à de vains et faux ornements cette noble et précieuse simplicité qui, dans les arts comme dans les lettres, fut toujours le caractère du vrai, du grand et du beau. Eh! quels nouveaux prodiges n'enfanterait pas cette âme de feu, si quelque souverain de nos jours voulait faire pour l'opéra ce que fit autrefois Périclès pour le théâtre d'Athènes! »

C'est avec de telles exagérations, causées par l'ignorance des faits musicaux, que les littérateurs faussent l'histoire. On est confondu d'étonnement lorsqu'on voit que des hommes d'esprit et passionnés pour les arts ne connaissaient rien de ce qui s'était passé dans le monde musical, en Allemagne et en Italie, trente ans avant l'apparition d'*Alceste*. Dans la *Semiramide riconosciuta* que Glück composa sur un livret de Métastase en 1748, le travail du musicien appartenait déjà au même ordre d'idées. Nous avons vu

que des morceaux de son *Telemacco*, de sa *Clemenza di Tito*, de l'*Antigono*, écrits vingt ans avant l'*Armide* et les autres opéras qu'il avait composés pour la scène française, n'ont pas été jugés, par leur auteur, indignes d'y figurer.

Examinons les points sur lesquels Glück a modifié les usages de l'opéra tels que les Italiens les pratiquaient de son temps et qu'ils ont continué à observer jusqu'à présent, à quelques exceptions près, usages auxquels ils ont parfaitement le droit de tenir, parce qu'ils les estiment favorables à faire valoir la beauté des voix que la nature leur a départies, à satisfaire leur goût pour le chant et à mettre en relief l'habileté de leurs virtuoses, motifs que nous avons aussi le droit de ne pas apprécier comme eux.

Glück a jugé qu'il valait mieux ne pas interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ritournelle.

Il n'a pas admis qu'il s'arrêtât au milieu de son discours sur une voyelle favorable pour déployer l'agilité de sa belle voix et faire un point d'orgue.

Il n'a pas admis la répétition d'un thème avec des variations sur divers passages de ce thème.

Enfin il a abandonné le récitatif simple, *il recitativo secco*, pour adopter le récitatif noté de Lulli et de ses successeurs français.

Ces principes sont excellents et les meilleurs qu'on puisse observer dans la musique dramatique, considérée en elle-même et pour elle-même, sans qu'on se préoccupe de plaire ou de déplaire aux chanteurs à la mode, aux cantatrices appelées *étoiles* qui imposent leurs caprices aux auteurs et aux chefs d'orchestre, sans qu'on tienne compte des idolâtries du public pour les personnalités, engouement qui engage les directeurs à les exploiter pour grossir la recette. Mais encore une fois il n'y avait là aucune théorie nouvelle. Marcello dans son *Théâtre à la mode* et bien d'autres avaient signalé, en les blâmant, les excès, les abus, la vanité et tout ce qui était en désaccord avec la vérité dramatique. Ce qui était nouveau, c'était un musicien de génie donnant à tout ce qu'il écrivait un cachet individuel et une expression forte et simple à la fois.

La cour de l'empereur d'Autriche était remplie d'amateurs distingués, cultivant la musique avec passion. En 1765, l'opéra écrit par Glück à l'occasion du mariage de Joseph II, et intitulé *il Parnasso confuso*, fut joué et chanté par des archiduchesses; l'une d'elles, l'archiduchesse Amalie, joua le rôle d'Apollon; les archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte représentaient les trois Grâces, et le clavecin était tenu par l'archiduc Léopold. La *Corona*, livret de Métastase, composée pour la fête de François Ier, fut aussi exécutée de cette manière.

La cour de Parme applaudit aussi en 1769 à des ouvrages de circonstance : *le Feste d'Apollo*, *Bauci e Filemone*, *Aristeo*.

A soixante ans d'intervalle, deux grands génies allemands ont choisi librement la France pour y faire représenter leurs principaux ouvrages : Glück nous a donné *Iphigénie*, *Alceste*, etc. ; Meyerbeer, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, etc.

Le bailli du Rollet, attaché à l'ambassade de France à Vienne, tira un livret d'opéra de l'*Iphigénie* de Racine et en prépara la réception à Paris par des articles dans *le Mercure de France* (1772). Les négociations durèrent deux ans. La protection de la dauphine, Marie-Antoinette, à qui Glück avait donné des leçons, leva les obstacles que soulevait l'administration routinière de l'Opéra. Glück, précédé d'une grande réputation, fut donc accueilli avec respect et sympathie par les personnages sérieux et par les vrais artistes.

Il put organiser à son gré la mise en scène de son ouvrage, qui fut représenté le 19 avril 1774. L'abbé Arnaud affirma que jamais on n'avait donné un tel caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. Ce n'était pas l'avis de Glück, qui avait attribué les mêmes caractères à la musique de Rameau dans *Castor et Pollux*, et, pour un abbé, le critique se montrait bien oublieux des majestueuses grandeurs de la musique sacrée des Palestrina, des Allegri, des Jomelli, des Hændel.

Pour faire entendre son *Orfeo*, arrangé pour la scène française, Glück n'avait pas à sa disposition le célèbre contraltiste Guadagni. Il dut transposer le rôle pour la voix de haute-contre de Legros, et il fallut que lui, rigide réformateur des ornements du chant italien, agrémentât ou plutôt affublât le rôle d'Orphée de notes parasites et de traits à la mode du jour. Mme Pauline Viardot nous a rendu la partition dans sa forme primitive.

Les trois chefs-d'œuvre *Iphigénie*, *Alceste*, *Orphée*, eurent d'autant plus de succès que des littérateurs s'enflammèrent pour ou contre.

Entre les glückistes, d'une part, les amateurs attardés de Lulli, et les piccinnistes, il y eut un échange de mots spirituels, d'épigrammes, comme aussi de pamphlets et d'injures. L'un des spectateurs disait devant Arnaud que la pièce d'*Iphigénie* était tombée. « Tombée du ciel », ripostait-il. A l'occasion du petit opéra de *Cythère assiégée*, représenté en 1775, Arnaud prétendait que « Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux », comme s'il avait existé quelque rapport entre la massue d'Hercule et les plaintes d'Iphigénie, entre la douleur d'Alceste et l'air de l'Ombre heureuse dans *Orphée !* L'année suivante (1776), la tragédie lyrique d'*Alceste*, traduite par du Rollet, fut donnée et excita un enthousiasme qui tenait du délire.

L'opéra d'*Alceste* fut composé à Vienne sur un poème italien de Calzabigi. Le bailli du Rollet, diplomate attaché à l'ambassade française, frappé des beautés de cet ouvrage, engagea la direction de l'Opéra à attirer à Paris le compositeur allemand. Il traduisit le livret italien pour la scène française. J.-J. Rousseau écrivit sur l'*Alceste* une critique judicieuse dont les auteurs tinrent compte. Le troisième acte fut remanié une première fois par Glück et une seconde fois, pendant son absence, par Gossec, qui composa l'air du rôle d'Hercule introduit au dénouement. L'air « *Non! ce n'est point un sacrifice* », l'invocation « *Divinités du Styx* », l'andante « *Ah! divinités implacables* », la marche religieuse, sont des inspirations du plus beau caractère.

Hébert, directeur de l'Opéra, imagina de donner le même poème à traiter aux deux protagonistes, à Glück et à Piccinni. Le sujet était tiré de l'Arioste et *Roland* en était le titre. L'auteur d'*Orphée* était alors à Vienne. Il écrivit à du Rollet une lettre qui corrobore ce que j'ai dit plus haut sur son doption définitive de l'esthétique française.

Il refuse d'entrer en lutte avec Piccinni, « dont le mérite personnel, dit-il, est assurément très grand ». Il ajoute qu'on a trop négligé les compositeurs français, « car, dit-il, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté ». Il n'abandonna pas toutefois le sujet de *Roland* au rival qu'on lui opposait et tint à fournir à ses amis l'occasion de comparer un *Orlando* à un *Orlandino*. Il écrivit *Armide* sur le livret de Quinault déjà traité par Lulli, tandis que Piccinni était trop heureux de mettre en musique l'arrangement qu'en avait fait Marmontel.

La partition d'*Armide* est, à mon avis, celle où Glück a le mieux déployé l'essor de son génie; à des effets d'une grande puissance il a mêlé des chants d'une grâce exquise et des airs de ballet dont le rythme voluptueux était en parfaite harmonie avec le sujet. La mise en scène de l'opéra, surtout celle des fameux jardins d'Armide, excita l'admiration du public (1777). On fut surpris de la souplesse du talent du compositeur, et ses amis eux-mêmes furent d'abord un peu déconcertés, parce qu'ils s'étaient forgé une idée fausse de l'art musical, ne croyant pas que la faculté d'exprimer des sentiments énergiques et profonds au moyen des sons est également apte à interpréter les émotions tendres et les plus gracieux ébats.

Cette différence qu'on remarqua dans le caractère de la musique de l'opéra d'*Armide* servit les intérêts de Piccinni, et, lorsque l'année suivante on donna

son *Roland* à l'Opéra, le public l'accueillit favorablement, préparé qu'il était à un plaisir plus musical que dramatique. La lutte, un moment assoupie, se ranima lorsque le nouveau directeur de l'Opéra, de Vismes, donna à traiter aux deux champions le sujet d'*Iphigénie en Tauride*. Gluck avait alors soixante-cinq ans, mais son âme de feu restait hors de l'atteinte des glaces de l'âge.

Cette fois, on est bien loin des jardins d'Armide. Tout est accentué dans ce chef-d'œuvre. Quoique Arnaud ait prétendu qu'il n'y avait qu'un seul beau morceau, « l'ouvrage entier », cependant je trouve surtout le premier acte sublime. Dans la scène du sommeil d'Oreste, lorsqu'il chante « *Le calme rentre dans mon cœur* », l'orchestre contredit ce sentiment et, au lieu d'une musique lente et harmonieuse, exécute des dessins mouvementés qui donnent une idée de l'agitation de son âme. A la répétition, les musiciens ne comprirent pas, crurent à une erreur de copie et s'arrêtèrent. « Allez toujours, leur cria Glück; il ment : il a tué sa mère! » Les airs de Thoas, de Pylade, d'Iphigénie, l'hymne à Latone, la danse des Scythes seront toujours admirés (1779). L'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni ne fut donnée que deux ans après (1781) ; quoique renfermant des morceaux bien conduits et malgré une instrumentation supérieurement écrite, cet ouvrage ne put supporter la comparaison. Glück triompha finalement, mais en France seulement, et c'était justice, puisqu'il avait préféré notre goût à celui qui régnait ailleurs. Il semble qu'il ait été préoccupé de faire succéder « le plaisant au sévère », car, de même qu'il avait fait succéder à l'*Orphée* (1774) les opéras bouffons du *Poirier* et de *Cythère assiégée* (1775); à l'*Alceste* (1776), l'*Armide* (1777); l'*Iphigénie en Tauride* (1779) fut suivie d'*Écho et Narcisse*, opéra en trois actes. Le livret, du baron de Tschudy, est insipide et monotone, et néanmoins Glück l'a éclairé des derniers rayons de son génie. Le chœur « *Le dieu de Paphos et de Gnide* » est charmant; l'air « *O transport, ô désordre extrême* » est plein de chaleur et de mouvement; ils ont été ajoutés à la partition d'*Orphée*. Le rôle de la nymphe Écho est traité avec une poésie et une sentimentalité touchantes. J'ai oublié de dire que Glück avait beaucoup d'esprit. On a cité des hommes doués de génie qui en avaient manqué.

La Harpe avait traité la musique d'*Armide* avec assez d'impertinence et exposé des idées saugrenues sur l'objet de la querelle. Glück lui écrivit une lettre aussi polie qu'accablante; on y remarque le passage suivant : « J'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon art en quelques heures de réflexion que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez, monsieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour

parler de tout. Me voilà bien convaincu que la musique des maîtres italiens est la musique des maîtres par excellence, que le chant, pour plaire, doit être régulier et périodique, et que, même dans ces moments de désordre où le personnage chantant, animé de différentes passions, passe successivement de l'une à l'autre, le compositeur doit conserver le même motif de chant. »



Mademoiselle Maillard (rôle d'Armide).

Malgré l'admiration que je professe pour les ouvrages dramatiques de Glück, je ne saurais passer sous silence quelques objections judicieuses faites à sa théorie. En donnant à la partie littéraire et à l'action du drame une prépondérance trop exclusive, le musicien ne s'expose-t-il pas à réduire à l'état de non-valeur une notable portion des ressources de son art? La crainte de détourner l'attention du sujet pour l'appliquer à une pure jouissance de l'oreille oublieuse de la scène et tout entière au plaisir mu-

sical, cette appréhension ne nuit-elle pas à l'invention d'un chant heureux, d'une mélodie *inspirée*, que les wagnéristes me passent le mot? Est-on bien sûr que le développement des formes musicales nuise à l'impression produite par une situation bien caractérisée? Je n'aurais qu'à citer des exemples connus pour prouver le contraire : le sextuor de *Lucie*, la bénédiction des poignards des *Huguenots*, le finale d'*Ernani*, la scène de la révolte de *Fernand Cortez*, la réunion des cantons de *Guillaume Tell*, et dans un autre ordre plus familier, mais non moins digne d'admiration, le grand finale du *Barbier* et la scène de la vente de la *Dame blanche*.

Le récitatif noté a parfaitement sa raison d'être dans la tragédie lyrique. Il a peu d'utilité, à mon avis, dans l'opéra-comique et moins encore dans l'opéra-bouffe. Mais, si Glück est resté dans la mesure en évitant la monotonie par l'introduction de quelques phrases mélodieuses, combien de ses imitateurs ont abusé du récitatif et en ont fait une mélopée languissante, dénuée de tout intérêt, dissimulant, sous prétexte de vérité scénique, la pauvreté de leur imagination!

Glück n'a presque rien composé en dehors de ses ouvrages dramatiques. Il n'était pas symphoniste. Son harmonie, sobre et puissante, est peu variée et imparfaitement écrite. La musique religieuse, qui demande l'emploi constant de cette forme de l'art, l'a peu tenté. On ne connaît de lui que deux morceaux dans ce genre. Il a suffi amplement à sa gloire d'être un des premiers compositeurs dramatiques.

Il me reste un mot à dire sur les artistes interprètes des œuvres de Glück. Voici quelle a été la distribution dans les opéras d'*Iphigénie*, d'*Orphée* et d'*Armide* :

DISTRIBUTION D'*IPHIGÉNIE*

Agamemnon.	LARRIVÉE (remplacé par MOREAU).
Achille.	LEGROS.
Clytemnestre.	DUPLANT.
Iphigénie.	SOPHIE ARNOULD (Mlle LAGUERRE).

DISTRIBUTION D'*ORPHÉE*

Orphée.	LEGROS.
Eurydice.	SOPHIE ARNOULD (DE BEAUMESNIL).
L'Amour.	ROSALIE LEVASSEUR.

Pas de trois : VESTRIS, GARDEL, Mlle HEINEL.

DISTRIBUTION D'*ARMIDE*

Renaud	LEGROS.
Ubalde.	LARRIVÉE.
Hidraot	GÉLIN.
Le chevalier danois . . .	LAINEZ.
Armide.	Mlle LEVASSEUR.
Melisse.	Mme SAINT-HUBERTY.
La Haine..	Mlle DURANCY.

Lays a tenu avec succès le rôle d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride*, et Mlle Laguerre a été très applaudie dans celui de la nymphe Écho.

Le rôle d'Alceste a été chanté par Mlles Levasseur et Laguerre; celui d'Hercule, par Larrivée.

L'enthousiasme des musiciens pour la musique de Glück fut tel, que les artistes de l'orchestre renoncèrent au privilège de leurs congés, dont ils profitaient par tiers tour à tour, pour assister aux répétitions. Méhul, qui venait d'arriver à Paris, fort jeune et pauvre, se cacha au fond d'une loge obscure, résolu d'y passer la nuit pour attendre l'heure de la représentation. Il y fut découvert et conduit à Gardel, qui, en véritable artiste qu'il était, le présenta à Glück. Celui-ci fit bon accueil à son admirateur : ce n'était pas son habitude. On dit qu'il en reçut des conseils. Je crois que Méhul, déjà nourri d'études excellentes, faites modestement chez les Prémontrés, tira de lui-même un grand parti de tout ce qui émanait de cette comète fulgurante. Il est certain que Méhul aurait été, sans la Révolution, le continuateur et le poursuivant de Glück.

En contraignant la génération si mêlée de l'époque de la Révolution et de l'Empire à admirer ses ouvrages, Méhul a montré combien il se serait élevé plus haut s'il avait vécu à une époque où il y avait encore une société d'esprits de choix, lettrés, désintéressés, amoureux du beau. Si l'on doute de la valeur de mon opinion, qu'on relise l'histoire de son opéra d'*Adrien*, arrêté, supprimé brutalement parce qu'on y avait vu des chevaux ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette, et David, se montrant en cela aussi inepte philosophe qu'il a été grand peintre, s'écriant dans le conseil qu'il aimerait mieux « brûler l'Opéra que d'y voir triompher des rois ». Il faut retenir seulement, pour l'histoire de la musique, que Méhul a été frappé du caractère de la musique de Glück, qu'il a suivi la même route et qu'il a eu le même objectif. Il l'a bien prouvé dans *Euphrosine et Coradin*, dans *Joseph*, dans *Ariodant*.

Suard, Ginguené, Corancez, l'abbé Arnaud prirent avec feu le parti des théories de Glück, ce dernier surtout, quoiqu'il fût, selon Grimm, « la paresse incarnée », mais, selon Dacier, « un paresseux aimable ». Il avait apporté du Comtat une vivacité dans la riposte qui convenait dans cette lutte de brocards, de lazzi, d'épigrammes et de raisonnements versifiés sur des matières que la plupart des combattants ignoraient absolument.



Mademoiselle Laguerre.

L'abbé Arnaud, que Bachaumont a appelé une espèce de charlatan littéraire, était un faiseur de mots, recherché par les précieuses comme Mme de Tessé, par quelques personnages du grand monde comme les comtes de Caylus et de Lauraguais, par des épicuriens tels que l'abbé Morellet. Tout le monde connaît la phrase qu'il prononça après avoir entendu l'air chanté par Agamemnon : *Au faîte des grandeurs :* « Avec cet air, s'écria-t-il, on fonderait une religion ».

Malgré le triomphe des glückistes, les tenants du parti contraire restaient trop nombreux pour qu'un directeur aussi avisé que de Vismes ne cherchât pas à les satisfaire.

Il s'entendit avec une troupe italienne, dans laquelle figuraient Viganoni, Caribaldi, ténors; Poggi, Gherardi, basses; Tosoni, baryton; les chanteuses Chiavacci, Baglioni, Farnesi ; et l'on donna des représentations des opéras italiens : *le Due Contesse, la Frascatana* de Paisiello, *il Curioso indiscretto,*



Mademoiselle Rosalie Levasseur.

la Finta Giardiniera d'Anfossi, *le Finte Gemelle, la Buona Figliuola* de Piccinni, ouvrage charmant, qui obtint un grand succès.

La lutte des opinions n'en devint que plus vive. En somme, la querelle des bouffons, des glückistes et des piccinnistes a été une querelle de littérateurs et de gens du monde plutôt que de musiciens.

Voltaire s'en impatiente avec raison.

Je vais chercher la paix au temple des chansons.
J'entends crier : « Lulli, Campra, Rameau, bouffons,
Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie? »
« Je suis pour mon plaisir, messieurs....

Et comme Voltaire avait le goût français, il a rendu à la musique française la justice qui lui est due dans ce jugement excellent :

La nature féconde, ingénieuse et sage,
Par ses dons partagés ornant cet univers,
Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.
Ainsi que son esprit, tout peuple a son langage,
Ses sons et ses accents à sa voix ajustés,
Des mains de la nature exactement notés;
L'oreille heureuse et fine en fait la différence.
Sur le ton des Français il faut chanter en France;
Aux lois de notre goût Lulli sut se ranger,
Il embellit notre art au lieu de le changer.

C'est là un langage très sensé. Plus d'un siècle et demi s'est écoulé, et, en présence d'autres théories que celles qu'on opposait à Lulli, à Campra, à Rameau, théories qui tendraient à nous faire rougir de nos excellents musiciens français, un poète aussi, M. Jules Barbier, a édicté un jugement parfait. C'est à l'occasion du centenaire d'Auber, de ce compositeur doué d'une imagination aussi charmante que féconde. Cette pièce est spirituelle et incisive. Elle mérite d'être conservée. Quelques musiciens de la Cabale et du Grand Œuvre de l'Avenir ont dû écouter l'oreille basse les vers qui suivent, dont l'ironie mordante et justifiée était soulignée par le professeur en l'art de bien dire, M. Delaunay, de la Comédie Française, aux applaudissements de toute la salle :

Le respect de la forme, en ses contours précis,
L'amour de la clarté, l'horreur de l'indécis....
Tels sont les traits du maître à qui la mort apporte,
Loin d'amoindrir son œuvre, une sève plus forte,
Et qu'aux neiges d'antan l'on peut bien rejeter,
Sans parvenir encore à le ressusciter.
Il est vrai qu'insensible à la métaphysique,
Il voyait simplement un art dans la musique;
Qu'il ne poursuivait pas de calculs assidus,
Dans l'algèbre des sons, des problèmes ardus,
Qu'en ces impressions où les sens sont en cause

Il croyait que l'oreille est bien pour quelque chose;
Qu'il faisait à l'orchestre écouter le chanteur
Et se régler sur lui, comme un bon serviteur;
Qu'il daignait dans son cadre, enfermant sa pensée,
Conduire jusqu'au bout la phrase commencée;
Que des instincts de race il subissait les lois
D'un cœur français doublé d'un cerveau de Gaulois;
Que d'aucun sanctuaire il ne fut le grand prêtre
Et qu'il était savant sans le vouloir paraître.
Ce sont des crimes, soit! dignes de tout mépris!
Vouloir plaire! fi donc! vouloir être compris!
Croire qu'un chant limpide, accueilli dans la foule,
Peut fuir entre les fleurs comme un flot qui s'écoule!.
Frappons d'autres accords les cieux retentissants!
Laissons à nos aïeux ces vulgaires accents!
Sans couronner leurs fronts de nuages austères,
Ils chantaient des chansons! Célébrons des mystères!
N'admettons que les purs sévèrement choisis,
Néophytes sans tache, aux épreuves d'Isis!
La musique n'est pas ce qu'un vain peuple pense;
Son dur noviciat porte sa récompense,
Et, d'un groupe d'élus aiguisant le désir,
Produit une douleur qui tient lieu de plaisir.

. . . .

L'art, dit-on, n'a pas de patrie ?...
Mensonge !... Du fond du tombeau
Cette voix s'élève et nous crie :
« Moi !... moi !... je porte son drapeau !... »
Chaque peuple marque sa trace;
Il est un sol pour chaque race
Où les autres n'ont point d'accès:
Soyons fidèles à nos gloires!
Ne renions pas nos victoires!
Fils de Français, restons français!

La vérité est que Glück a été, par une sorte de phénomène assez rare, un compositeur français né en Allemagne, un Bohème gallican, tandis que Piccinni est resté Italien, malgré les concessions faites au goût français. Glück a continué Lulli, en ce sens qu'il a toujours cherché à approprier la musique au poème et à l'expression des sentiments, sans faire aucune concession à la virtuosité, soit vocale, soit instrumentale, sans multiplier les combinaisons des sons comme le faisait Rameau. Mais il est évident, d'autre part, qu'il a employé des procédés bien plus compliqués que ceux de Lulli et mis en œuvre des ressources dont ses devanciers sur la scène française avaient été privés.

L'insuccès d'*Écho et Narcisse* détermina Glück à quitter la France et

à retourner à Vienne. Il avait dit qu'il fallait une petite salle pour que cet opéra produisît son effet, et il avait raison. Lorsque après l'incendie de l'Opéra (8 juin 1781) on donna *Écho et Narcisse* dans la salle des Menus-Plaisirs, le succès fut complet. Glück aurait désiré terminer sa carrière par l'opéra des *Danaïdes*. Soit pour une raison de santé ou pour toute autre cause, il en confia secrètement le livret à Salieri, son élève, et en même temps, dit-on, plusieurs fragments déjà composés. L'opéra des *Danaïdes* fut représenté en 1784, sous le nom de Glück, qui attendit la douzième représentation pour déclarer que Salieri en était l'auteur. Il y a là quelque mystère qui doit se rattacher à l'échec immérité d'*Écho et Narcisse*. Il aurait fallu, pour le dissiper, que les autres ouvrages de Salieri offrissent des fragments aussi remarquables que les deux chœurs si différents de caractère « *Évan Évoé* » et « *Descends dans le sein d'Amphitrite* », que l'air d'Hypermnestre, « *Par les larmes de votre fille* », enfin que celui de Danaüs, « *Jouissez d'un destin prospère* ». Le style de ces morceaux est large, pompeux, dramatique ; c'est presque aussi beau que ce que Glück a signé de son nom.

Ce fut en vain que la reine Marie-Antoinette fit donner à son vieux maître la place de maître de musique des enfants de France et lui enjoignit de revenir se fixer à Paris. Le compositeur s'y était engagé peut-être ; mais une attaque d'apoplexie, aggravée par son imprudence, mit fin à ses jours.

Salieri eut son jour de gloire. Précédé de la réputation que lui avait faite l'opéra des *Danaïdes*, protégé par Joseph II, il arriva à Paris, accepta de Beaumarchais le livret de *Tarare* et fit représenter cet ouvrage à l'Opéra en 1787. Ce drame lyrique marque une époque dans l'histoire de l'art, car c'est un opéra romantique, dans lequel le bouffon est mêlé au tragique. Les vers de Beaumarchais étaient pitoyables, mais la musique est excellente, les chœurs vigoureux et les récitatifs traités magistralement. On fit bon accueil à cet opéra, mais toutefois le succès fut passager en France. Représenté en Allemagne sous le titre d'*Axur, re d'Ormus*, il excita l'enthousiasme.

Voici quelle était, à l'Opéra, la distribution de *Tarare :*

Atar.	Chéron.
Tarare	Lainez.
Arthénée.	Chardini.
Calpigi	Rousseau
L'enfant des Augures .	Carbonel
Astasie.	Mlle Maillard.
Spinette.	Mlle Gavaudan.

Quoique Piccinni ait été traité avec une légèreté cruelle par les amis de son redoutable rival, les deux ouvrages principaux qu'il a donnés à notre scène française ne doivent pas être omis ici. Je veux parler de *Roland* et de *Didon*. Le *Roland* de Piccinni n'est nullement un *Orlandino*, comme l'appelait méchamment le glückiste Arnaud. La partition renferme de véritables beautés, notamment : le chœur des *Amants enchantés* qui ouvre le deuxième



Madame Saint-Huberty.

acte; l'air d'Angélique chanté par Mme Saint-Huberty, « *C'est l'Amour qui prend soin lui-même d'embellir ces paisibles lieux* » ; l'air de Médor, « *Je vivrai, si c'est votre envie* ».

L'opéra de *Didon* (1783) n'est pas inférieur au précédent. La grande scène « *Non! ce n'est plus pour moi, c'est pour lui que je crains,* » était regardée comme une des plus belles du répertoire. L'air de *Didon* « *Ah! que je fus bien inspirée,* » est resté classique. Le chœur des prêtres de

Pluton, « *Dieu de l'oubli, dieu du repos,* » a beaucoup de caractère. Mme Saint-Huberty a laissé de durables souvenirs dans le rôle de *Didon*.

« Il est impossible, dit Grimm, de réunir à un plus haut degré la sensibilité la plus exquise, un goût du chant plus soigné, une attention à la scène plus profonde et plus réfléchie, un abandon plus noble et plus vrai, un jeu plus attachant et plus digne du superbe rôle de *Didon*. C'est la voix de Todi, c'est le jeu de Clairon, c'est un modèle qu'on n'a point eu sur le théâtre et qui longtemps en servira. »

Philidor mit en musique le *Persée* de Quinault, que Marmontel réduisit en trois actes (1780). On remarqua l'air de Méduse chanté par Mlle Durancy et des chœurs.

Grétry obtint son premier succès à l'Opéra avec *Colinette à la cour* (1782), dont Lourdet de Santerre avait fait le livret.

Gossec fit représenter la même année *Thésée* de Quinault. Il avait conservé le vieil air d'Égée de Lulli, « *Faites grâce à mon âge* ». Larrivée le chante, et cet air a plus de succès que tout le reste de l'ouvrage. Mme Saint-Huberty obtint un nouveau triomphe dans le rôle d'Églé.

L'*Électre* de Lemoyne ne réussit pas plus que *Phèdre*, son meilleur ouvrage, tandis que *les Prétendus*, son plus médiocre opéra, se soutint.

Un musicien de premier ordre paraît enfin, et c'est encore un Italien. Après s'être fait connaître à la Comédie Italienne par *la Colonie* et *l'Olympiade*, Sacchini débute à l'Opéra en 1783 par *Renaud*. La noblesse de son style, la pureté de son harmonie, l'accent pathétique et la grâce touchante de ses mélodies excitèrent l'admiration. Il avait écrit à Londres, dix ans auparavant, *il Gran Cid*. Guillard fit une adaptation de la tragédie de Corneille au livret italien, et l'opéra de *Chimène* réussit. Mme Saint-Huberty y obtint un succès éclatant; les dilettantes la portaient aux nues. Lorsqu'elle donna des représentations à Marseille, on imagina en son honneur une fête nautique avec salves d'artillerie, etc. En 1787, à Strasbourg, elle inspira même des vers au jeune officier Bonaparte.

Dardanus (1784), dont La Bruère et Guillard avaient fait le livret, augmenta encore la réputation de Sacchini. Mais son chef-d'œuvre, *Œdipe à Colone*, ne fut représenté qu'après sa mort (1787). Chœurs de femmes, chœurs de soldats, récitatifs et airs, tout est également beau dans cet ouvrage; les accompagnements sont d'une perfection achevée. Le chanteur Chéron eut aussi sa part dans ce succès posthume.

Le goût du public s'était un peu détourné des beautés fières du grand style sous l'influence de deux ouvrages de Grétry représentés précédem-

ment, *la Caravane du Caire* (1784) et *Panurge dans l'île des Lanternes* (1785), dont Morel de Chédeville et le comte de Provence avaient imaginé les livrets. Dans *la Caravane*, les auteurs ont introduit le spectateur dans l'intérieur d'un sérail, et ils s'excusent dans la préface de leur pièce en disant que les mêmes objets ont déjà été exposés avec succès à l'Opéra avec des traits plus hardis qu'ils ne s'en sont permis, et ils citent l'acte ture dans *l'Europe galante* de Campra. Les auteurs dramatiques n'emploient plus maintenant de ces précautions oratoires. La musique vive et mélodieuse, pleine d'expression et d'une exécution facile du maître liégeois obtint un succès populaire. L'ouverture de *la Caravane*, à la portée des plus faibles intelligences musicales, a joui de la plus grande vogue autrefois dans la classe bourgeoise. Quant à *Panurge*, la mise en scène excita la curiosité ; mais la musique était si médiocre que Lays dans le rôle de Panurge et surtout Mme Saint-Huberty dans celui de Climène ne parvinrent pas à la rendre intéressante. Grétry dit naïvement dans ses *Essais :* « Panurge est le premier ouvrage entièrement comique qui ait paru avec succès sur le théâtre de l'Opéra, et j'ose croire qu'il y servira de modèle. » C'était là une erreur complète. La scène de l'Opéra n'a jamais toléré la bouffonnerie rabelaisienne, ni même la comédie exagérée. Le *Panurge* de Grétry, le *Pantagruel* de Labarre, *le Cheval de bronze* d'Auber appartenaient plutôt au répertoire de l'Opéra-Comique.

Avec Vogel nous remontons sur les sommets. Le souffle de Glück se fait sentir dans sa partition de *la Toison d'or* (1786) et surtout dans celle de *Démophon* (1789), qui offre des beautés de premier ordre. L'ouverture est magnifique et elle est restée longtemps au répertoire de la Société des concerts du Conservatoire.

Un autre opéra de *Démophon* avait révélé, l'année précédente, la présence en France d'un bien grand musicien, de Cherubini. Les connaisseurs seuls distinguèrent le mérite du compositeur florentin, qui s'illustra surtout dans la musique d'église.

Pendant la période qui s'est écoulée depuis l'année de la représentation du premier opéra français de Glück (1774) jusqu'à l'époque révolutionnaire (1790), plusieurs musiciens autres que ceux que j'ai cités ont produit sur la scène de l'Opéra des ouvrages dont je signalerai seulement les principaux :

Opéras représentés de 1774 à 1790. — *Azolan, ou le Serment indiscret* de Floquet (1774), *la Fête du village* de Gossec (1778), *Hellé* de Floquet (1779), *Amadis de Gaule* de Chrétien Bach (1779), *Laure et Pétrarque* de Candeille (1780), *le Seigneur bienfaisant*, paroles de Rochon de Chabannes, musique

de Floquet (1780), *Thésée* de Gossec (1782), *Électre* de Lemoyne (1782), *Alexandre aux Indes* de Méreaux (1783), *Thémistocle* de Philidor (1786), *Phèdre* de Lemoyne (1786), *les Horaces* de Salieri (1786), *Alcindor* de Dezède (1787), le *Roi Théodore* à Venise, traduit de l'italien par Moline, musique de Paisiello (1787), ouvrage de premier ordre; *Jephté* de Lemoyne (1789), *Antigone* de Zingarelli (1790), *Louis IX en Égypte* de Lemoyne (1790), *le Portrait, ou la Divinité du sauvage* de Champein (1790).

A l'exception de *Colinette à la cour* et de *la Caravane*, aucun des ouvrages de Grétry ne put réussir à l'Opéra. Le cadre de cette scène ne convenait pas à son genre de talent. Se vouant tout entier à l'expression vocale, il traitait l'instrumentation avec assez de négligence. Elle paraissait maigriote à côté de celle de musiciens qui n'avaient pas son génie. Cependant je dois mentionner les opéras qu'il fit représenter de 1790 à 1797, à cause de la célébrité de leur auteur, quoiqu'ils soient presque oubliés aujourd'hui : *Panurge* (1785), *Amphitryon* (1788), *Aspasie* (1789), *Denys le Tyran* (1794), *la Rosière républicaine* (1794), *le Casque et les colombes* (1801), *Delphis et Mopsa* (1803). Cependant *Anacréon chez Polycrate* (1797) renferme des morceaux si intéressants qu'on l'entendrait encore avec plaisir, notamment l'air de Polycrate, l'air d'Anacréon, « *Prends, prends, emporte mon or* », et le joli trio : « *Livre ton cœur à l'espérance* ». Les rôles d'Anacréon, de Polycrate, d'Olphide et d'Anaïs étaient chantés par Lays, Adrien, Rousseau et Mlle Henry. Grétry a introduit dans cet ouvrage un effet de chorégraphie fort piquant. Pendant un solo de clarinette joué par Lefèvre, rempli de traits, de cadences et de trilles, la danseuse, Mlle Chameroy, en imitait le rythme et le caractère avec ses pas, ses tricotets, ses battus à quatre et à six; entre le clarinettiste et la danseuse il y avait assaut de difficultés.

Le régime du bon plaisir, qui avait eu des effets scandaleux sous le règne de Louis XV, loin d'être modifié pendant la période révolutionnaire, s'aggrava cruellement. Les pensions données aux anciens artistes retirés de la scène s'élevaient à 278 000 livres : ce qui n'avait rien d'excessif. Non seulement elles furent supprimées, mais on ne payait pas les chanteurs en exercice, et les dettes de l'Opéra s'accrurent dans de fortes proportions pendant l'administration des membres de la Commune Le Roux, Henriot, Chaumette, Hébert. Celui-ci avait dressé une liste de vingt-deux suspects choisis dans le personnel de l'Opéra, et, comme une épée de Damoclès, il la tenait suspendue au-dessus de la tête des malheureux artistes pour les contraindre à exécuter ses fantaisies. C'est dans ces conditions que les demoiselles Maillard, Aubry, Florigny, Candeille représentèrent la Liberté,

l'Égalité, la Fraternité dans les fêtes républicaines, que Lainez, dont la voix superbe avait maintesfois fait applaudir par la salle entière l'air de Glück « *Chantez, célébrez votre reine* », dut expier ses succès en chantant *la Marseillaise*, coiffé du bonnet rouge.

Un misérable ténor sifflé, nommé Lefèvre, devenu un des douze chefs de la garde nationale de Paris, terrorisait ses camarades. On bannit du répertoire tous les ouvrages offrant une allusion à la monarchie. *Iphigénie en Tauride*, *Orphée* et *Armide* continuèrent à être représentés. Voici d'ailleurs les titres des pièces et cantates jouées ou exécutées sur la scène de l'Opéra de 1792 à 1795 :

L'*Offrande à la Liberté*, opéra-ballet de Pierre Gardel et Gossec, 2 octobre 1792; *le Triomphe de la République, ou le camp de Grandpré*, de M.-J. Chénier et Gossec, 27 janvier 1793; *la Patrie reconnaissante, ou l'Apothéose de Beaurepaire*, de Lebœuf et Candeille, 3 février 1793; *le Siège de Thionville*, de Saulnier et Louis Jadin, 2 juin 1793; *Fabius*, de Barouillet et Méreaux, 9 août 1793; *la Montagne, ou la Fondation du temple de la Liberté*, de Desriaux et Fontenelle, 26 octobre 1793; *Miltiade à Marathon*, de Guillard et Lemoyne, 3 novembre 1793; *Toute la Grèce, ou Ce que peut la Liberté*, de Beffroy de Reigny et Lemoyne, 5 janvier 1794; *Toulon soumis*, de Fabre d'Olivet et Rochefort, 4 mars 1794; *la Réunion, ou l'Inauguration de la République française*, de Moline et Porta, 5 avril 1794.

Il n'est rien resté de ces pièces de circonstance, et ces cinq années auraient été stériles sous le rapport de l'art, si nous n'y rencontrions les noms de Gossec, de Méhul, de Grétry, de Kreutzer, de Cherubini, de Dalayrac, comme auteurs de chants patriotiques exécutés dans les fêtes républicaines, dont on trouvera les titres dans mon livre des *Musiciens célèbres*.

Malgré toutes les concessions faites à l'esprit révolutionnaire, la Commune de Paris fait arrêter comme suspects les directeurs de l'Opéra, Francœur et Cellérier.

L'abolition des privilèges accordés au Théâtre-Français, à l'Opéra et à la Comédie-Italienne eut pour conséquence l'accroissement du nombre des théâtres. En 1791, il y eut à Paris soixante-trois salles de spectacle, dont dix-huit étaient destinées à la musique. Le mérite des ouvrages ne suivit pas cette progression. Nous avons vu qu'aucun opéra digne de succéder à ceux de Rameau, de Glück, de Piccinni, ne fut représenté. Mais, sur les scènes de second ordre, plusieurs ouvrages ont constitué un répertoire qui est devenu celui de l'Opéra-Comique.

Le Chant du Départ, composé par Méhul sur des vers de M.-J. Chénier, fut

exécuté à l'Opéra pour la première fois le 29 septembre 1794. Cet hymne guerrier est digne du maître.

Lefèvre ne fut pas le seul artiste musicien qui ait joué un rôle odieux dans les saturnales sanglantes de la Révolution. Lays, Trial, Claude Despréaux furent des pourvoyeurs du Tribunal révolutionnaire. Farmain de Rozoi, de Laborde, auteur d'un ouvrage considérable sur l'histoire de la musique, Levacher de Charnois, Mathon Delacour, l'architecte dijonnais Coquéau[1], élève de l'organiste Balbâtre et un des glückistes les plus distingués, les frères Edelmann, Mlle Buret, cantatrice, le baron de Dietrich, furent conduits à l'échafaud. Après la mort de Robespierre, le public des théâtres, renouvelé, fit faire amende honorable aux acteurs qui s'étaient si odieusement conduits. Lays et Trial durent chanter à genoux *le Réveil du peuple* de Souriguières de Saint-Marc et de Pierre Gaveaux.

Sur les soixante-trois salles de spectacle ouvertes en 1792, la moitié environ avaient dû être fermées par les directeurs en faillite. Il en restait encore trente-trois, et les pièces qu'on y jouait étaient des plus médiocres, grivoises pour la plupart, sans intérêt pour l'art et la littérature. En 1807, l'empereur décrète : « que tous ces théâtres seront fermés dans un délai de quinze jours ; que huit seulement seront conservés, quatre grands et quatre d'ordre inférieur ». De nouvelles conditions très précises sont imposées aux directeurs, et ces règlements sont restés en vigueur, à peu d'exceptions près, jusque sous le second empire ; dès l'année 1858, ils ont cessé d'être observés pour favoriser le compositeur d'opérettes Offenbach ; enfin, en 1868, le gouvernement a eu la faiblesse d'accorder la liberté ou plutôt la licence des théâtres. On en a vu les conséquences. Il suffit de faire la comparaison des opéras et opéras-comiques représentés de 1807 à 1832, de 1832 à 1857, enfin de 1857 à 1885. En divisant cette période par tiers, une étude comparative devient très facile, et l'on acquerra la preuve que le mérite des ouvrages et leur succès durable sont en raison inverse de la multiplicité des théâtres et de l'abandon de toute action gouvernementale. Une fausse idée a présidé à cette liberté liberticide de l'art, du goût, de toute politesse, de toute élégance, de toute beauté. Il ne faut qu'un peu de philosophie pour comprendre qu'il n'en est pas des plaisirs comme des occupations sérieuses et des devoirs de la vie, qu'autant la liberté est protectrice de ceux-ci, autant elle doit fatalement corrompre ceux-là. C'est dans la nature des choses, et ce n'est jamais impunément qu'on la méconnaît.

Méhul avait composé sur le froid livret d'Hoffman, tiré de l'*Adriano* de

1. Coquéau est l'auteur d'un petit ouvrage plein d'une saine critique, publié à Paris en 1778, in-8°, intitulé *De la Mélopée chez les Anciens et de la Mélodie chez les Modernes.*

Métastase, une très belle musique, des chœurs splendides et d'une harmonie pleine de force. Cet opéra d'*Adrien* avait été interdit en 1792, parce que le triomphe d'un empereur était regardé comme incompatible avec la Constitution. On crut pouvoir le reprendre sept ans après. David, le peintre, ainsi que je l'ai dit plus haut, déclara à la tribune qu'il aimerait mieux voir brûler l'Opéra que d'y laisser triompher des tyrans. *Adrien* fut écarté, malgré le succès des premières représentations; plusieurs fois repris, il ne put se maintenir au répertoire.

La *Sémiramis* de Catel ne réussit pas (1802). Le *Tamerlan* de Winter, beaucoup plus fort d'harmonie, réussit encore moins. Ces deux ouvrages ne pouvaient plaire qu'à des musiciens.

L'*Anacréon, ou l'Amour fugitif* de Cherubini (1803) méritait le succès, car la partition abonde en morceaux très beaux : d'abord l'ouverture, ensuite l'air de Corinne, « *Jeunes filles au regard doux* », un quatuor, un trio parfait, « *Dans ma verte jeunesse* ». Mais l'ode du chantre de Théos n'avait pas bien inspiré les auteurs du livret. Comment peut-on goûter une belle phrase musicale sur ces paroles : « *Esclave intéressante !* »

La société française commence à se reformer ; ses fragments dispersés se rejoignent, et un vrai public apte à apprécier les œuvres d'art élevé reprend la route de l'Opéra. En 1804, Lesueur donne *les Bardes*, opéra en cinq actes, livret de Deschamps et Dercy. On ne connaît plus en France la musique de Lesueur. Même parmi les musiciens, il s'en trouve bien peu, je crois, qui lui trouvent du génie. Il en avait certainement. Les maîtres de chapelle seuls peuvent s'en convaincre, puisque sa musique d'église est encore chantée, tandis que, pour ma part, je n'ai pas entendu une note de ce compositeur au théâtre. L'opéra d'*Ossian ou les Bardes* fut chanté par Lainez, Chéron, Lays, Mlle Armand. On comptait dans l'orchestre douze harpistes, dont quelques-uns se sont fait une réputation : en première ligne, Dalvimare ; ensuite les frères Naderman, Darondeau, Foignet, Gelineck, Cousineau, Désargus. Napoléon combla Lesueur de faveurs et y mit une affectation telle, qu'on peut en inférer qu'il voyait dans ce genre de musique noble, pompeux, grandiose un élément de relèvement des âmes et de régénération sociale. S'il a eu cette pensée, il ne s'est trompé ni sur la cause ni sur l'effet. Il envoya au compositeur une tabatière d'or sur le bord intérieur de laquelle étaient gravés ces mots : « L'empereur des Français à l'auteur des *Bardes* ». Cette boîte contenait 6000 francs en billets de banque, et il lui fit dire que ce n'était point une faveur qu'il lui faisait, mais un hommage qu'il rendait à son œuvre sublime.

Les créations d'un ordre élevé dans le domaine des arts sont toujours

accompagnées de productions remarquables dans les genres inférieurs; cette même année où quatre cent soixante musiciens exécutaient dans Notre-Dame le *Te Deum* à double chœur et à double orchestre de Paisiello, où l'on représentait l'*Ossian* de Lesueur à l'Opéra, Duport jouait le rôle d'Achille dans le ballet de Gardel, *Achille à Scyros*, dont Cherubini avait composé la musique et écrit la célèbre bacchanale.

On s'initiait peu à peu aux ouvrages de Mozart, si méconnu pendant son second séjour à Paris. Morel et Lachnith étaient de trop faibles musiciens pour comprendre que les admirables ouvrages de Mozart ne pouvaient supporter aucun voisinage. Ils fourragèrent dans les partitions du maître et en tirèrent *les Mystères d'Isis*, *la Prise de Jéricho* (1804) et un *Don Juan* prétintaillé et agrémenté de morceaux nouveaux composés par C. Kalkbrenner (1805). Le trio des Masques, une des plus belles harmonies qu'on puisse entendre dans un ouvrage dramatique, trio si émouvant, si intéressant pour l'action, puisqu'il est chanté par la fille du commandeur assassiné, par Elvira, l'épouse outragée, par don Ottavio, le fiancé de donna Anna. Eh bien ce trio, c'est à n'y pas croire, était chanté par trois voix d'hommes, par de simples choristes, au mépris des principes les plus élémentaires du classement des voix. Tout était à l'avenant, et les paroles aussi.

Ce ne fut que trente ans après, en 1834, que *Don Juan*, avec le texte traduit par E. Deschamps et Castil-Blaze, fut représenté à l'Opéra français, non sans avoir subi encore des modifications de ce dernier.

Deux cantatrices exercèrent alors une heureuse influence sur le goût des dilettantes : ce furent Mmes Grassini et Catalani. Celle-ci se fit entendre pour la première fois en 1806, à Saint-Cloud et à l'Opéra dans des concerts. J'en ai parlé ailleurs au sujet de l'opéra italien.

L'événement musical le plus important de cette période a été la représentation de *la Vestale*. Spontini, âgé alors de trente-trois ans, avait composé et fait représenter une quinzaine d'opéras italiens. Élève du célèbre Conservatoire de Naples, ses fortes études et sa facilité naturelle auraient dû en imposer aux Rey, aux Persuis, aux musiciens médiocres qui gouvernaient l'Académie. On se ligua contre lui à ce point qu'il fallut la protection de l'impératrice Joséphine et un ordre de l'empereur expédié de Pologne pour qu'on mît *la Vestale* à l'étude (15 décembre 1807), toutefois après *Nephtali*, opéra plus que médiocre de Blangini.

Ainsi que Glück, Spontini a abdiqué le style qui était en faveur dans son pays pour celui de la tragédie lyrique française. Mais il resta original, hardi dans ses modulations, et conserva une indépendance absolue; il réalisa dans la musique dramatique un progrès immense que les seuls com-

positeurs de profession peuvent apprécier. S'inspirant comme Glück du caractère de chacun de ses personnages, ne leur faisant chanter aucune note sans un effet direct correspondant à la situation, Spontini a eu sur son prédécesseur l'avantage d'employer des ressources harmoniques plus nombreuses, des combinaisons de rythme plus variées et même entièrement neuves, telles que celle des quatrains accompagnés par des triolets, enfin un coloris dans l'instrumentation moins parfait, mais plus puissant que



Madame Branchu.

celui que Méhul et Cherubini employaient. Les hardiesses de Spontini étonnaient les musiciens de l'orchestre et même Mme Branchu, qui prétendit d'abord que ses récitatifs étaient inchantables; elle-même obtint dans le rôle de Julia le plus grand succès de sa carrière dramatique. Mais d'autres artistes plus avisés avaient confiance dans l'avenir du compositeur, c'était l'avis du chanteur Elleviou, malgré l'accueil peu empressé fait à *Julie*, à *la Petite Maison*, à *Milton*, représentés à Feydeau. Ces obstacles, ce

mauvais vouloir excitèrent l'émulation de Spontini : il corrigea sa partition de *la Vestale*, en perfectionna les détails. Soutenu par la protection de l'impératrice, il fit durer les études un an, et les frais de copie s'élevèrent à 10000 francs.

Il faut dire que les principaux morceaux avaient été exécutés aux Tuileries le 14 février 1807, dix mois avant la représentation, notamment deux duos, le grand finale et la marche du supplice, lesquels avaient enthousiasmé l'auditoire. On n'était pas encore bien habitué au mouvement imprimé aux masses vocales, à ce rythme entraînant, chaleureux, fougueux même, que Spontini a le premier employé dans un opéra français. Ce fut avec étonnement d'abord, puis avec une admiration croissante qu'on entendit cet énergique finale :

De son front que la honte accable,
Détachons ces bandeaux, ces voiles imposteurs,
Et livrons sa tête coupable
Aux mains sanglantes des licteurs.

On ne songea même pas à remarquer la bévue de Jouy, qui confondait le supplice de la hache avec celui de l'ensevelissement de la pauvre Julia vivante dans les entrailles de la terre. Il faut reconnaître que, malgré quelques taches, le livret de Jouy est excellent, que la passion de Licinius et la tendresse de Julia sont exprimées dans un langage favorable à l'inspiration du musicien. Quoi de plus beau que cette phrase chantée par la Vestale :

Que le bienfait de sa présence
Enchante un seul moment ces lieux ;

et celle-ci :

Viens, mortel adoré, je te donne ma vie !

et le duo :

C'est pour toi seul que je veux vivre !

et l'invocation si pathétique :

O des infortunés déesse tutélaire,
Latone, exauce ma prière !

Mme Branchu, aussi bonne tragédienne que cantatrice admirable, était bien secondée par Lainez, Lays, Dérivis, Mlle Maillard.

L'ouvrage qui fixa l'attention après l'opéra de *la Vestale* fut *la Mort d'Adam et son apothéose*, de Guillard et Lesueur (1809). Toutefois les décors peints par Dagotty contribuèrent beaucoup au succès, surtout celui du dernier acte, qui représentait le ciel. « C'est bien le plus beau paradis que



M. Dérivis père.

vous ayez vu, disait-il à ses amis, et que vous verrez. » Hoffman a fait ainsi parler Guillard dans ces vers :

Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel ;
Mais au séjour de l'Éternel
(Si beau qu'on n'a rien vu de tel)
Je transporte à la fin Adam avec Abel,
Et je réussis, grâce au *ciel!*

Spontini dota notre Opéra d'un second chef-d'œuvre : *Fernand Cortez* fut représenté en 1809. Les caractères de Cortez, de Telasco, d'Amazili, sont rendus avec une vérité d'expression qui témoigne de la souplesse du talent du compositeur. Mais la scène saillante est celle de la *révolte des soldats* de Cortez, une des plus magnifiques pages musicales. Les autres opéras de Spontini, *Olympie* (1819), *Agnès de Hohenstaufen* (1837), représentée à Berlin, offrent aussi des fragments remarquables.

L'empereur avait institué en 1809 des prix décennaux. Le jury décerna l'un d'eux à l'auteur de *la Vestale*. Il s'éleva une telle clameur dans le monde des envieux, que les prix ne furent point distribués.

Jusqu'en 1815, le répertoire de l'Opéra ne s'enrichit d'aucune autre production remarquable, à l'exception des *Abencerrages* de Cherubini. Les opéras de Glück, de Lesueur et de Spontini alternaient avec les ballets de Milon, de Didelot, de Gardel, dont la musique était parodiée sur celle des opéras-comiques, ou bien écrite par Kreutzer, Méhul, Berton, Alex. Piccinni, Persuis.

En 1816, Papillon de la Ferté était directeur des Menus-Plaisirs, Choron régisseur de l'Opéra, Persuis inspecteur de la musique, et Kreutzer chef d'orchestre. Choron, professeur de premier ordre, passionné pour la musique des grands maîtres italiens des seizième et dix-septième siècles, se montrait assez indifférent à la musique contemporaine. Il abdiqua ses fonctions en 1817, et pendant son passage on n'avait monté que des ouvrages médiocres. *Le Carnaval de Venise*, de Kreutzer et de Persuis, a eu du succès, mais ce n'était qu'un ballet; *le Rossignol*, faible ouvrage d'Étienne et Lebrun, a servi de lever de rideau pendant plus de quarante ans ! Ce n'est qu'un thème à variations à l'usage des chanteuses légères; on donna aussi *Natalie*, opéra en trois actes de Reicha.

Le 13 février 1820, dernier dimanche du carnaval, on jouait à l'Opéra, alors place Louvois, *le Carnaval de Venise*, *le Rossignol* et *les Noces de Gamache;* après le premier acte de ce dernier ballet, la duchesse de Berri se retira ; le duc l'accompagna à sa voiture, et c'est alors qu'il fut assassiné par Louvel. La description de cet horrible événement, le récit de la scène de douleur qui se passa dans la salle de l'administration, où le duc fut transporté, sont conservés dans toutes les mémoires et viennent d'être rappelés à l'occasion de la mort du comte de Chambord, noble prince qui, sur le sol étranger, n'a cessé d'appartenir à la France par son patriotisme éclairé et désintéressé, par l'amour constant qu'il a conservé pour elle, et par l'affection et la fidélité d'un grand nombre de Français.

De 1816 à 1825, l'Académie royale de musique continue à faire représenter les mêmes opéras consacrés par le succès, sans ajouter à son répertoire autre chose que des ballets. Sauf trois ouvrages de maîtres, *Olympie*, de Spontini (1819), *Virginie*, de Berton (1823), *Lasthénie*, d'Hérold (1823), qui ne purent se maintenir, les autres œuvres disparurent plus vite encore. Je ne parle pas de *Stratonice*, délicieux opéra de Méhul, qui a passé de Feydeau à l'Opéra, arrangé par son neveu Daussoigne (1821), ni de *Blanche de Provence*, opéra en trois actes, de Théaulon et de Rancé, parce que c'était un ouvrage de circonstance, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux (1821), auquel avaient collaboré cinq excellents musiciens, Berton, Boïeldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër.

Le morceau capital est le beau chœur de Cherubini : « *Dors, mon enfant, doux espoir de la France!* »

D'*Aladin ou la Lampe merveilleuse*, d'Étienne, de Nicolo Isouard et Benincori, il n'est resté qu'un air, « *Venez, charmantes bayadères*, » chanté avec goût par Mlle Jawurek (1822).

Les Deux Salem (1824) de Daussoigne tombèrent à plat. On avait eu l'idée de profiter de la ressemblance des Nourrit, père et fils, pour en faire le sujet d'un opéra.

Mais, si le genre du grand opéra semblait peu abordable aux nouveaux compositeurs, celui de l'opéra-comique, ou plutôt du drame lyrique, était cultivé brillamment, comme nous le verrons lorsque je traiterai de l'opéra-comique. En outre, l'éducation des classes élevées se perfectionnait au Théâtre-Italien, où les œuvres les plus intéressantes avaient pour interprètes des virtuoses incomparables. Des musiciens intelligents et entreprenants, comme Castil-Blaze, par exemple, initiaient le public aux beautés des ouvrages étrangers. J'admets avec les gens d'un goût délicat et difficile que Castil-Blaze a trop arrangé, interpolé, dérangé les partitions des opéras qu'il mettait à la scène; que ses traductions sont peu littérales, et généralement peu lyriques. Lui, qui maltraitait si durement et en termes si peu mesurés les Rey, les Persuis, il les a imités; lui, qui trouvait que Racine avait écrit en prose les chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, a été un poète fort médiocre; mais, pour être juste, il faut rendre à ce musicien humoriste cette justice qu'il a popularisé en France plusieurs opéras allemands et italiens.

Un directeur des théâtres de Bruxelles, nommé Bernard, obtint du gouvernement l'autorisation d'ouvrir le théâtre de l'Odéon pour y représenter une série d'opéras étrangers, dont les livrets avaient été traduits par Castil-Blaze (c'était en 1824). On entendit successivement *le Barbier de Séville*,

la Pie voleuse, *Othello*, *Tancrède*, *la Dame du Lac*, de Rossini; *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer; *Don Juan*, de Mozart; *Robin des Bois*, de Weber. Crémont avait formé un orchestre suffisant, et plusieurs artistes de cette troupe improvisée se distinguèrent dans ces ouvrages : Mme Valère, Mlle d'Orgebray, Mlle Lemoule, qui créa le rôle d'Agathe dans le *Freyschütz* et épousa un descendant de Mondonville.

Gilbert Duprez fit ses débuts à l'Odéon; élève formé à l'excellente école de Choron, il était déjà bon musicien et se servait avec goût d'une voix charmante, qui, pendant son séjour en Italie, acquit la puissance dont il a donné des preuves plus tard dans *Lucie*, dans *Guillaume Tell*, dans *la Juive*.

Les opéras merveilleux qu'on entendait alors aux Italiens amenèrent naturellement la translation de quelques-uns à l'Opéra français. Rossini, invité à satisfaire aux désirs du public, pensa à son *Maometto*, représenté à Naples en 1820. Le livret de Balocchi fut traduit par Soumet, et le *Siège de Corinthe* fut donné à l'Opéra le 9 octobre 1826. La beauté du sujet, la grandeur du style et l'harmonieuse orchestration du maître imposèrent l'admiration à tous ceux qui pouvaient juger avec indépendance. Rossini ne se contenta pas de transporter à la scène française la partition italienne, si riche cependant; il ajouta un air très beau, chanté par Mme Damoreau, et la magnifique scène de la bénédiction des drapeaux. L'air de basse « *Qu'à ma voix la Victoire s'arrête* » est resté un des plus beaux du répertoire : l'orgueil et la fierté du vainqueur s'affirmant avec force, à travers les vocalises du style italien, aussi bien que la douleur et l'effroi des femmes grecques dans leur prière : « *L'heure fatale approche*, » dont l'harmonie est si caractérisée, on peut dire que de ce premier opéra de Rossini représenté sur la scène française date une ère musicale nouvelle. Si aux développements des formes orchestrales et chorales ont succédé les excès de sonorité et les complications stériles, la faute n'en est point à l'homme de génie qui a ouvert la voie à de nouveaux progrès. Il est toujours resté dans la mesure en respectant le jugement de l'oreille et la satisfaction du goût. A Mme Damoreau se joignirent Devriès et Dabbadie dans l'exécution du *Siège de Corinthe*.

On ne connaissait pas alors cet esprit étroit et envieux qui fait écarter les œuvres d'art remarquables et les interprètes de talent au profit de médiocrités jalouses. Une même administration gouvernait l'Opéra et l'Opéra Italien, ce qui était fort sensé dans l'intérêt de l'émulation et du progrès de notre art national. Mlle Cinti et la basse Levasseur ont certainement perfectionné leur talent en chantant les opéras italiens.

Il arriva même que, dans des représentations extraordinaires, les premiers sujets des deux troupes se réunissaient, et l'on comprend avec quel

ravissement on a entendu en 1829, par exemple, Mmes Malibran et Damoreau, Mlle Sontag, chanter à l'Opéra, dans le *Matrimonio segretto* de Cimarosa, le trio si charmant « *Le faccio un inchino* », et dans les soirées, les duos de *Matilda di Sabran*, de *Tancredi*, du *Mose*.

Au *Siège de Corinthe* succéda *Moïse;* Jouy et Balocchi arrangèrent le livret de Tottola. Rossini ajouta au *Mose* représenté à San-Carlo de Naples huit ans auparavant des fragments de son *Armida :* « *Germano a te richiede* » et « *Che tutto è calma* ».

Moïse est une œuvre de génie, quoi qu'en disent les eunuques du sérail, qui en cela ressemblent au renard de la fable, lequel a perdu sa queue à la bataille et demande que tous ses confrères se débarrassent d'un ornement inutile : à ceux qui trouvent que le chant, la mélodie, l'idée musicale par excellence sont des ornements inutiles dans un opéra, on peut et il faut leur dire comme le fabuliste : « Mais tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra ». Le duo d'Aménophis et d'Anaï, celui des deux soprani, le duo de ténor et basse chanté par Nourrit et Dabbadie, « *Parlar, spiegar,* » si mal traduit, soit dit en passant, par ces mots : « *Moment fatal, que faire?* » le quatuor pathétique « *Mi manca la voce* », l'air écrit pour Mlle Cinti : « *Quelle horrible destinée!* » et enfin la belle prière qui restera aussi admirée au bout d'un siècle que le premier jour; est-ce que tout cela ne suffit pas pour effacer quelques taches, telles que la marche trop peu archaïque des Hébreux? Il semblerait, à entendre les détracteurs du maître, qu'il n'a jamais écrit que des erreurs de ce genre! Ce n'est qu'aux ignorants qu'on peut le faire croire. Il est vrai que le nombre en est grand.

Le finale de *Moïse* est au nombre des plus belles créations du génie. Les airs de ballet, fort gracieux, n'ont assurément aucun caractère antique, malgré leur provenance; car ils ont été extraits du *Ciro in Babilonia*. A cette époque, on s'occupait peu de la couleur locale et de l'imitation fort hypothétique de ce qu'avait pu être la musique sur les bords de l'Euphrate mille ans avant l'ère chrétienne. Sous prétexte d'archaïsme on a singulièrement écorché nos oreilles depuis, et pour ma part je ne me soucie guère de payer à ce prix le bruit des *thoph* et des *tseltzelim*.

L'opéra de *la Muette* (1828) a dû une partie de son immense succès aux ingénieuses combinaisons de Scribe pour le scenario, au poème de Germain Delavigne, aux décors de Cicéri. Mettre en scène une muette, remplacer le chant dramatique d'une prima donna par la mimique d'une jeune fille, remplacer les chœurs immobilisés depuis des siècles sur la scène par un chœur populaire d'action, il y avait là une innovation aussi hardie qu'originale.

Mais il fallait que le musicien fût lui-même doué d'une imagination

souple et brillante pour triompher de ces obstacles. Une mélodie abondante, des airs touchants comme la *Cavatine du sommeil*, des harmonies agréables à l'oreille comme celle de la *Prière*, des accents virils et d'une allure entraînante comme ceux du duo célèbre : « *Amour sacré de la patrie*, » enfin des airs de ballet vifs, piquants, animés d'une verve napolitaine, notre Auber a parachevé cette œuvre dans la partition de *la Muette* et il en a fait un de ses meilleurs titres de gloire (29 février 1828). Nourrit, Alexis Dupont, Dabadie et Mme Cinti-Damoreau en furent les interprètes; le rôle de la muette Fenella fut créé par Mlle Noblet.

Les chefs-d'œuvre se succèdent. Rossini avait écrit un opéra de circonstance, *il Viaggo a Reims ossia l'albergo del Giglio d'oro*, à l'occasion du sacre du roi Charles X. La musique en parut excellente et l'on jugea avec raison qu'elle ne devait pas aller rejoindre dans l'oubli les cantates officielles avec les carrosses de gala. Scribe et Delestre Poirson écrivirent le livret du *Comte Ory*. Rossini accepta l'occasion qui s'offrait à lui. Mais son génie créateur ne restait jamais oisif, même lorsqu'il se servait de matériaux anciens. Il composa pour *le Comte Ory* un duo, un chœur de femmes, un quatuor merveilleux, le chœur de buveurs : « *Qu'il avait de bon vin le seigneur châtelain !* » et le trio final. Ce chef-d'œuvre de grâce, de gaieté et d'une science musicale consommée fut chanté par Nourrit, Levasseur, Dabadie, Mme Damoreau, Mlles Jawurek et Mori.

Enfin *Guillaume Tell*, représenté le 3 août 1829, porta à son comble la gloire de Rossini et l'admiration des musiciens pour son génie. Qu'on me permette de répéter ici ce que j'ai écrit ailleurs, il y a plus de vingt ans : — *Guillaume Tell* est l'opéra des opéras modernes, comme *Don Juan* est l'opéra des opéras anciens. — Il n'y a pas une seule défaillance dans cette œuvre qui offre l'ensemble des richesses mélodiques et harmoniques de l'art musical distribuées avec un goût exquis. C'était le trente-septième opéra de Rossini et il avait trente-sept ans. Je n'ai jamais partagé le jugement de nombreux critiques se copiant les uns les autres, d'après l'original Castil-Blaze, qui le premier a donné le branle. On sait que ce littérateur se croyait ou feignait de se croire le seul capable de faire des livrets d'opéras. Hippolyte Bis et Jouy furent traités par lui avec le plus injuste dédain. Je ne prétends nullement défendre tous les vers du poème de *Guillaume Tell*, mais je déclare qu'on en a fait rarement un meilleur pour être mis en musique. La pièce de Schiller a fourni le canevas et les tableaux tour à tour agrestes, guerriers, gracieux, passionnés, sombres, éclatants, patriotiques, douloureux et triomphants. L'accent lyrique d'une foule de passages les a gravés dans la mémoire des auditeurs. On y trouve exprimés avec

un rare bonheur les sentiments les plus forts de la nature : l'amour paternel, l'amour filial, l'amour chaste et élevé, la tendresse conjugale, la sainte amitié, la haine de l'injustice et de la tyrannie, enfin l'amour de la patrie. Je renvoie le lecteur à l'analyse que j'ai donnée de *Guillaume Tell* dans mon *Dictionnaire des opéras* (page 331).

Tout est beau : dans l'ouverture, la majesté suave et harmonieuse des violoncelles divisés en quatuor, dépeignant le calme des solitudes alpes-



Madame Cinti-Damoreau.

tres, le *Ranz des vaches*, exécuté par le hautbois et les flûtes, l'ouragan qui s'avance, foudroie les hauts monts et s'éloigne, image des passions qui grondent dans ce pays ; le clairon qui sonne et la lutte qui s'engage. Au premier acte, la barcarolle, la scène des pasteurs, le premier finale ; au deuxième, la délicieuse romance de Mathilde, « *Sombres forêts*, » le duo d'amour où les broderies légères n'altèrent en rien la force de l'expression; le célèbre trio qui à lui seul vaut tout un opéra : Duprez y a été

inimitable ; la réunion des cantons avec les quatre chœurs d'un caractère différent; au troisième acte, les airs de ballet où les idées les plus gracieuses abondent, le cantabile de Guillaume, la scène de la pomme ; enfin, au quatrième, l'air d'Arnold « *Asile héréditaire* », suivi de l'appel aux armes, au sujet duquel je dirai en passant que si l'*ut* de poitrine de Duprez est devenu la *pietra di paragone* des ténors, ce n'est pas au com-



Nourrit (rôle d'Aladin dans la *Lampe merveilleuse*, opéra de Nicolo, 1822).

positeur qu'il faut s'en prendre, mais à la vanité des chanteurs et à l'exigence déraisonnable du public ; après avoir brisé la voix de plusieurs ténors, cet *ut* fut remplacé par un *la*, et presque toute la salle a continué à applaudir béatement le fameux *ut* baissé d'une tierce ; enfin le trio en canon des femmes et l'hymne de délivrance des Suisses terminent magistralement ce magnifique opéra.

Guillaume Tell a été chanté par Nourrit, Levasseur, Dabadie, Alexis Dupont, Massol, Prévost, Mmes Damoreau, Dabadie, Mori. L'orchestre était dirigé par Valentino. Le lendemain de la première représentation, les artistes des chœurs et de l'orchestre se rendirent sur la terrasse de la maison habitée par Rossini au numéro 10 du boulevard Montmartre et lui donnèrent une sérénade en exécutant plusieurs fragments de la partition.



Gilbert Duprez, rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*

Une ère musicale nouvelle coïncide avec la révolution de 1830. L'école romantique élève autel contre autel et oppose le drame violent à la forme modérée, élégante, raisonnée de la tragédie lyrique. L'intensité de l'effet devient l'objectif du poète, du peintre, du musicien. Cette note est dominante, mais cependant elle n'est pas adoptée par tous. Les compositeurs italiens résistent au courant germano-français et produisent des ouvrages admi-

rables et partout admirés. La mélodie règne encore en souveraine pendant la période qui commence à *Robert le Diable* en 1831 et qui se poursuit jusqu'à *l'Africaine* (1865). Pendant cet espace de trente-quatre ans, les principales manifestations de l'art lyrique à l'Opéra français sont dues à un Allemand, Meyerbeer; à un Italien, Donizetti; à un Français, Halévy. Le premier occupe la scène avec *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète* et *l'Africaine;* le second, avec *Lucie* et *la Favorite;* le troisième, avec *la Juive*, *Guido*, *la Reine de Chypre* et *Charles VI*.

Auber ne retrouve pas le succès de *la Muette* en donnant *le Dieu et la Bayadère* (1830), *le Philtre* (1831), *le Serment* (1832), *Gustave III* (1833), *le Lac des fées* (1839), *l'Enfant prodigue* (1850), *Zerline* (1851).

D'autres ouvrages d'un mérite réel ne réussirent pas mieux, tels que *Ali-Baba* de Cherubini (1833), *Stradella*, *Marie Stuart*, *la Fronde* de Niedermeyer (1837, 1844, 1853). *Sapho* (1851) et *la Nonne sanglante* (1854) de M. Gounod ne sont pas plus heureux que le *Moïse au Sinaï* et l'*Éden* de Félicien David (1846, 1848).

L'Ame en peine de Flotow (1846), *le Maître chanteur* de M. Limnander (1853), *Herculanum* de Félicien David (1859), tout en contenant des morceaux excellents, ne peuvent lutter contre les dix ouvrages de premier ordre que j'ai cités. Le lecteur remarquera que je constate seulement ce qui a eu lieu pendant cette période déterminée; car le goût du public, se modifiant peu à peu, s'est éloigné dans la suite de plusieurs d'entre eux. Le *Freyschütz* de Weber (1841) a exercé une influence très marquée sur beaucoup d'esprits et il en est résulté un nouveau courant d'idées qui modifiera l'esthétique musicale dans la période suivante.

Je ne citerai que pour mémoire des ouvrages qui tombèrent lourdement et ne furent jamais repris, comme la *Esmeralda*, livret de Victor Hugo, musique de Mlle Louise Bertin (1836); *Benvenuto Cellini*, musique de Berlioz (1838); la *Vendetta* de M. de Ruolz (1839), la *Xacarilla* de Scribe et Marliani (1839), qui n'était qu'un agréable lever de rideau où Mme Stolz chantait avec beaucoup de talent un rôle travesti; *le Drapier*, faible ouvrage de Scribe et Halévy (1840); *les Martyrs* de Scribe et Donizetti (1840), qui contiennent de fort beaux fragments, mais dont la fortune fut tout italienne sous le titre de *Poliuto; Carmagnola* de Scribe et Ambroise Thomas (1841), le *Guerillero* de Théodore Anne et Ambroise Thomas (1842), *le Vaisseau fantôme* de Paul Foucher et Dietsch (1842); *Dom Sébastien* de Scribe et Donizetti (1843), dont il est resté des morceaux agréables dans le répertoire des chanteurs; le *Lazzarone*, de Saint-Georges et Halévy (1844); *Richard en Palestine*, de Paul Foucher et Adam (1844);

l'Étoile de Séville, d'Hippolyte Lucas et Balfe (1845); *David*, de Soumet et Mermet (1846); *l'Apparition*, de Benoist (1848); *Jeanne la Folle*, de Clapisson (1848); *le Juif-Errant*, d'Halévy (1852); *Bethly*, de Donizetti (1853); *la Rose de Florence*, de Biletta (1855); etc.

Après avoir tracé sommairement les lignes principales du chapitre de l'histoire de la musique dramatique à l'Opéra français, il convient de revenir sur nos pas et de retrouver Meyerbeer à ses débuts.

Pendant les deux années qui suivirent la représentation de *Guillaume Tell*, bien des causes avaient contribué à modifier le goût et les habitudes du public. La haute société se tenait à l'écart, les anciens abonnés restaient confinés dans leurs châteaux; Rossini, qui venait de doter la France d'un chef-d'œuvre, avait perdu la place avantageuse qu'il tenait de la faveur du roi Charles X et se voyait réduit à plaider devant les tribunaux pour obtenir au moins la pension de 6000 francs promise en cas d'événements imprévus. Les agitations de la rue, l'éclosion d'une littérature nouvelle et d'une dramaturgie extravagante, l'envahissement de la ferblanterie romantique, firent une concurrence triomphante aux beautés sereines de l'art, à l'expression harmonieuse des passions les plus fortes. C'est dans ces circonstances que l'opéra de *Robert le Diable* fut représenté. Meyerbeer avait subi l'influence italienne. Désertant l'école allemande et les principes austères de l'abbé Vogler au point de s'attirer d'assez durs reproches de son ancien condisciple Weber, il avait écrit pour les théâtres de Padoue, de Turin, de Milan, de Venise, de Rome, *Romilda e Costanza*, *Semiramide*, *Margherita d'Anjou*, *Emma di Resburgo*, *l'Esule di Granata*, *il Crociato in Egitto*, le meilleur ouvrage de sa première manière. Possesseur d'une grande fortune, Meyerbeer eut l'avantage non seulement de pouvoir travailler à loisir et introduire ainsi dans ces ouvrages des combinaisons savamment étudiées de nature à produire les effets qu'il désirait, mais encore de lever bien des obstacles, soit en participant à de certaines dépenses de mise en scène, soit par des libéralités opportunes.

Les succès que Meyerbeer avait obtenus en Italie et en Allemagne engagèrent M. de La Rochefoucauld à lui proposer d'écrire un ouvrage pour l'Opéra français. Il accepta un livret de Scribe et Germain Delavigne : c'était celui de *Robert le Diable*. Après la révolution de 1830, le docteur Véron, devenu directeur de l'Opéra, considéra l'obligation de monter cet opéra comme une charge onéreuse et chercha vainement à s'y dérober. Meyerbeer était tenace et avait d'ailleurs un traité en règle. *Robert le Diable* fut représenté le 22 novembre 1831.

Ce qui est le caractère propre du style de Meyerbeer, c'est l'éclectisme.

Nourri de contrepoint et de fugues, impressionné par la grâce des mélodies italiennes, ayant assez de clairvoyance pour suivre l'évolution de l'école romantique en France, Meyerbeer réunit ces trois éléments ; il sut approprier la science harmonique allemande à l'action dramatique, lui donner une intensité d'expression particulière et tout à fait conforme au goût français. Il tira de l'accord lui-même, plus encore que de la phrase mélodique, un sens dramatique, et il a élargi ainsi le domaine de l'art musical. Mais si l'on n'a pas à sa disposition des idées abondantes et exclusivement musicales, tout système est impuissant. Or Meyerbeer a prouvé qu'il était richement doué sous ce rapport.

Le récitatif s'anime de phrases mélodiques et de dessins d'orchestre qui donnent un intérêt soutenu à chaque scène, et tiennent lieu des airs et des duos. C'est ainsi que, dans l'opéra dont je parle, Robert n'a pas un seul air à chanter et Bertram n'a d'autre solo que l'*évocation*, qui est fort belle mais qui n'est pas développée. Le contrepoint, écrit avec l'habileté la plus consommée sous les chants les plus simples, procure à l'oreille du musicien une satisfaction absolue. Tout est prévu dans le jeu des instruments. Chacun d'eux est employé selon sa nature, et aucune des ressources qu'il offre n'est négligée. La musique de Meyerbeer ne peut guère être exécutée avec cet abandon et cette sorte d'inspiration personnelle qui donne tant de charme aux compositions de Rossini, de Donizetti, de Bellini et aussi de plusieurs maîtres français. Elle respire trop le travail, la disposition, l'arrangement ; Meyerbeer a trouvé de l'or et des diamants, c'est incontestable, mais, comme le mineur, la pioche à la main. Qu'importe après tout! C'est du plus au moins ; car il ne faut pas croire ce que répètent encore des littérateurs étrangers au travail de la composition, que les belles œuvres sortent toutes faites de l'imagination d'un Rossini comme Minerve tout armée du cerveau de Jupiter. Ce n'est qu'après un travail long et persévérant qu'on peut acquérir l'art d'écrire.

En dehors des beaux récitatifs et des phrases chantantes qui interviennent à chaque instant, Meyerbeer a composé des duos, des ensembles et des chœurs superbes. Il a su développer une idée avec un artifice merveilleux, conserver à chaque personnage principal son caractère propre : à Bertram son ironie satanique, à Robert la faiblesse unie au sentiment chevaleresque, à Raimbaud l'ingénuité. L'idée de la lutte entre le bien et le mal est exprimée avec autant de bonheur que d'énergie par les chœurs religieux succédant aux voix infernales, par les rythmes calmes et recueillis opposés aux sarabandes des démons. Le contraste est rendu avec une vérité saisissante dans le duo de *l'Honnête homme* chanté par Bertram et Raim-

baud et dans le second duo entre la pauvre Alice épouvantée et le diabolique personnage. Le rôle de Bertram a été une des meilleures créations de Levasseur.

Nourrit, Lafond, Mmes Damoreau, Dorus et Marie Taglioni pour la danse, formaient un ensemble excellent. Le rôle d'Alice a été successivement interprété par Mmes Falcon et Stoltz.

On ne peut nier que Meyerbeer n'ait dépassé souvent le cadre d'une



Madame Dorus-Gras (rôle d'Alice dans *Robert le Diable*).

œuvre dramatique. Ses développements sont excessifs et l'on a dû toujours pratiquer mainte coupure. Il n'a jamais pu dire comme Glück que lorsqu'il composait un opéra, *il voulait oublier qu'il était musicien*. Tout au contraire, il y a trop de musique dans ses œuvres dramatiques, et le défaut de proportions est sensible surtout dans ses opéras-comiques.

Lorsqu'on entend l'ouverture et la polonaise de *Struensée*, les airs de ballet des *Huguenots*, du *Prophète* et de *l'Africaine*, on s'étonne que ce

maître n'ait pas tourné ses vues vers la symphonie, où les richesses de sa science harmonique auraient pu se déployer en liberté.

L'opéra de *Robert le Diable* a été le point de départ d'une nouvelle école, une conception sans précédents.

Un compositeur nouveau entre en lice avec un chef-d'œuvre : c'est Halévy ; quelques ballets et opéras-comiques l'avaient fait distinguer depuis son retour de Rome sans qu'on prévît en lui un rival de Rossini et de Meyerbeer. *La Juive* est représentée en 1835. Son succès durable prouve que le grand luxe de mise en scène dont on l'a entourée n'était pas indispensable. C'est une œuvre inspirée, pleine de grandeur et de passion. Soutenu par les fortes situations du poème, le musicien a pu s'élever très haut et donner des accents dramatiques émouvants à ses mélodies, en même temps qu'un coloris instrumental caractérisé aux scènes pathétiques. Dans le récitatif, Halévy a été supérieur non seulement à Meyerbeer, mais à la plupart des compositeurs français. Esprit très cultivé, doué d'une âme tendre et comprenant les nuances du sentiment, il n'a pas eu besoin de recourir aux afféteries, aux grimaces, aux exagérations creuses de l'expression. Il est resté vrai et lyrique à la fois. Il a continué le style français de la tragédie lyrique en l'enrichissant des effets que les progrès de la science harmonique et de l'instrumentation rendaient indispensables. Le duo du cinquième acte de *la Reine de Chypre* est sous ce rapport un des morceaux les plus parfaits du répertoire moderne. Mais ce n'était pas seulement dans la déclamation lyrique que Halévy s'est fait une place éminente dans l'histoire de l'art musical français.

La partition de *la Juive* abonde en belles mélodies ; les strophes du cardinal : « *Si la rigueur et la vengeance* », avec le bel ensemble des voix qui les termine, la scène de la Pâque, la prière : « *Dieu, que ma voix tremblante* », l'air de Rachel : « *Il va venir* », le trio, l'air d'Éléazar : « *Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire,* » dont Nourrit a conçu la pensée et écrit les paroles, les chœurs, la marche funèbre, ont conservé depuis plus de cinquante ans toute leur valeur.

Duprez, qui a repris le rôle du Juif après Nourrit, Levasseur, Mlle Falcon et Mme Dorus formaient un ensemble des plus satisfaisants. Si Halévy entendait en maître la musique dramatique, il était moins heureux dans ses pièces orchestrales, telles que les ouvertures, les entr'actes, les airs de ballets. Il est resté sous ce rapport à une longue distance de Rossini, d'Auber, d'Hérold, de Meyerbeer. Mais ces réserves n'empêcheront pas nos lecteurs de remarquer la place très considérable que doit occuper dans l'histoire de la musique le grand musicien qui dans l'intervalle de huit années, de

1835 à 1845, a produit les opéras de *la Juive*, de *Guido et Ginevra*, de *la Reine de Chypre*, de *Charles VI*, et a doté l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique d'ouvrages dont plusieurs ont obtenu des succès durables, tels que *l'Éclair*, *les Mousquetaires de la Reine* et *le Val d'Andorre*.

Il est bien certain que tout était changé alors dans les idées du grand nombre, qui ne se contentait plus d'avoir l'oreille charmée par une belle musique. On voulait des émotions fortes sans beaucoup de sévérité dans



Mademoiselle Falcon (rôle de Rachel dans *la Juive*).

le choix, des commotions même, un ébranlement des nerfs, des surprises surtout, du nouveau enfin. N'y avait-il pas un côté vrai dans le sens de cette boutade de Rossini lorsqu'il quitta la France en 1837 : « *E finità la musica!* » Oui, en ce sens que la forme de l'art musical telle qu'il la comprenait était profondément modifiée et appelée à s'altérer de jour en jour davantage. Rossini, malgré sa bonté naturelle et la générosité de ses sentiments, ne put s'empêcher de dire quelques mots malicieux; franche-

ment, il en avait le droit quand on ne donnait plus que le deuxième acte de son *Guillaume Tell* suivi d'un ballet. Quelqu'un lui demandait s'il reviendrait à Paris : « Quand le sabbat des juifs sera passé », répondait-il.

« Que pensez-vous de *Robert le Diable?* — C'est un succès *étourdissant* », disait-il. « Et les *Huguenots?* — Il faut entendre cette musique-là cent fois de suite. »

Meyerbeer lui demandait au foyer de l'Opéra quand il donnerait un ouvrage nouveau : « A quoi bon? Vous le voyez, ils n'entendent plus rien à la musique. » On donnait ce soir-là les *Huguenots!*

L'opéra des *Huguenots* (1836) est sans contredit l'ouvrage le plus remarquable de Meyerbeer, celui dans lequel il a le mieux associé l'imagination et la sensibilité à toutes les ressources d'un art consommé. Les tableaux multipliés du livret se prêtaient au talent descriptif du musicien; l'élégance voluptueuse de la cour des Valois, à laquelle le type du huguenot Marcel oppose un contraste sévère; le choral de Luther mêlé aux accents de la gaieté frivole des jeunes seigneurs; la scène féminine des jardins de la Touraine, le chœur des baigneuses, le duo de galanterie de la reine et de Raoul, ont fourni au musicien des motifs variés qu'il a traités avec une telle supériorité que l'intérêt ne faiblit pas un instant. Le drame commence au troisième acte seulement, en mettant en présence les étudiants huguenots et les catholiques dans un cadre historique bien approprié au sujet. D'autres épisodes néanmoins se mêlent à l'action; c'est une ronde de bohémiennes, un chant, des litanies, le récit du couvre-feu.

On voit combien cette suite d'incidents était favorable à la mise en œuvre des facultés complexes de Meyerbeer. A partir du duo de Marcel et Valentine : « *Dans la nuit où seul je veille* », les beautés musicales se succèdent sans défaillance aucune jusqu'à la fin : c'est le septuor du duel : « *En mon bon droit j'ai confiance* » ; c'est la scène de la conjuration où se trouve un crescendo des masses chorales et instrumentales d'un grand effet; c'est enfin le duo de Raoul et Valentine où se déroule une suite de phrases chaleureuses, émouvantes, tendres, passionnées, colorées par un accompagnement admirablement composé. Le sujet étant donné, sujet conforme aux idées de ce temps-là, Meyerbeer en a tiré son chef-d'œuvre. Nourrit et ensuite Duprez, Levasseur et Mlle Falcon ont admirablement interprété cet opéra dans sa nouveauté.

Deux ans s'écoulèrent avant qu'un opéra d'un mérite supérieur se produisît. Niedermeyer avait bien donné *Stradella*, où se trouvent quelques fragments mélodieux; mais on s'était habitué à des beautés plus fières. L'opéra de *Guido et Ginevra, ou la peste de Florence*, fut représenté en 1838.

Scribe n'a pas toujours bien secondé ses collaborateurs. Le livret de *Guido* offre des situations antimusicales : ce sont des *condottieri* qui chantent : « *Vive la peste !* » c'est une femme qu'on croit morte pestiférée, qui ressuscite, comme Juliette, pour recevoir des coups de fusil tirés de la maison de son père : cela dépasse la mesure de ce qu'on peut supporter.

C'était donc dans les fragments de scènes où les sentiments vrais et naturels sont exprimés, que Halévy pouvait faire œuvre de compositeur. Il n'y a pas manqué. L'air « *Pendant la fête une inconnue* » est plein de charme, et l'on a eu raison d'en raffoler il y a quarante-six ans. On entendait la phrase principale partout, jusque sur le cornet à pistons, qui alors était l'instrument le plus cultivé dans le quartier latin. Cela valait mieux que les vulgaires chansons des cafés-concerts. L'autre air de Guido, « *Quand renaîtra la pâle aurore,* » chanté par Duprez, faisait couler des larmes. Il en était de même des stances du père sur le tombeau de sa fille : « *Sa main fermera ma paupière, disais-je auprès de son berceau.* » En parcourant ici l'histoire des principaux ouvrages représentés sur la scène de l'Opéra français, il faut se garder d'oublier que le mouvement musical italien, loin de s'arrêter après la période rossinienne, continuait ses évolutions brillantes.

Donizetti, qui avait aussi fait ses études à Bologne, et qui avait eu pour maître de contrepoint, comme Rossini, le P. Mattei, s'était illustré dans la Péninsule par un grand nombre d'opéras, parmi lesquels je citerai *Anna Bolena*, *l'Elisire d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Belisario*, *Lucia di Lammermoor*, un chef-d'œuvre. Son *Poliuto*, écrit pour Nourrit, traduit et arrangé par Scribe, méritait un meilleur accueil que celui qu'on lui fit à l'Opéra le 10 avril 1840. Toutefois, on comprit qu'une revanche devait être offerte à un musicien d'un aussi grand talent. Il la prit glorieusement avec la *Favorite* (5 décembre 1840). A la fin de la même année, Gustave Waëz et Alphonse Royer avaient tiré un poème d'une tragédie de Baculard d'Arnaud, *le Comte de Cominges*, et ils donnèrent pour titre à leur pièce *l'Ange de Nisida*. L'opéra devait être joué au théâtre de la Renaissance, mais il arriva que ce théâtre ferma brusquement ses portes. Alors Scribe intervint pour faire recevoir l'ouvrage à l'Opéra. Il ajouta, dit-on, le quatrième acte. Duprez, Baroilhet, Levasseur, Mme Stolz créèrent les rôles de Fernand, d'Alphonse, de Baltazar et de Léonore. Que d'aristarques impuissants à trouver une mélodie ont daubé sur cette trop heureuse *Favorite*, laquelle malgré eux n'a jamais quitté le répertoire depuis bientôt un demi-siècle! Je ne veux pas reproduire ici les termes

outrageants dont ces pygmées se sont servis pour qualifier *Lucie*, *la Favorite*, voire même *Guillaume Tell !*

Le livret de *la Favorite* doit compter parmi les meilleurs. Un souffle d'honneur y circule, et Donizetti a su trouver des chants en parfaite harmonie avec les situations émouvantes du drame ; les illusions perdues de Fernand, le désespoir de Léonore, la scène du cloître où le prieur joue le rôle qui convient à son caractère, ont inspiré le musicien.

Le rôle de Léonore a été favorable à Mme Stolz, qui aimait à se trouver sans rivale sur la scène. Il est à remarquer qu'elle a régné sans partage dans *la Reine de Chypre* et dans *Charles VI*. Les rôles de Catarina et d'Odette ont été joués et chantés par elle avec beaucoup de talent et de charme. Mais elle a échoué dans celui de Desdémone d'*Othello*, donné en 1844. Le registre de sa voix ne se prêtait nullement à la vocalisation, et elle dut renoncer à l'exécution de la plupart des traits d'agilité.

Halévy a composé sur le livret de *la Reine de Chypre* (1841), un des meilleurs de M. de Saint-Georges, une partition riche en motifs, d'un style soutenu d'un bout à l'autre, traitée avec une science parfaite et une puissance d'expression remarquable. Le caractère est grave, énergique, pathétique. Le sujet ne comportait pas des mouvements vifs et gais. La noblesse des sentiments, la passion contenue, la douleur, sont exprimées dans un beau langage musical. Y a-t-il encore un public pour des œuvres de ce caractère élevé, distingué et pathétique? on pourrait croire que non, puisque *la Reine de Chypre* dort sur les rayons de l'Opéra. On préfère les catastrophes courtes et les dénouements violemment amenés. Mais il y a un autre genre de succès que celui de la représentation : c'est celui qu'atteste la durée des morceaux détachés d'un ouvrage, lorsque, chantés dans les concerts, dans les salons, ils perpétuent le souvenir de l'œuvre et de son auteur. N'est-ce pas ce qui arrive pour la musique d'Halévy et notamment pour *la Reine de Chypre ?* Tout le monde connaît le beau duo : « *Vous qui de la chevalerie* », et son cantabile : « *Triste exilé sur la terre étrangère* » ; la cantilène d'une mélancolie si profonde : « *Le gondolier dans sa pauvre nacelle* » ; les couplets de la scène du jeu : « *Tout n'est dans ce bas monde qu'un jeu* », devenus un timbre populaire ; mais il y a un morceau dont l'expression intense est obtenue par l'emploi d'une harmonie que les musiciens surtout admirent avec raison : c'est le cantabile de Gérard au moment où il se prépare à frapper Lusignan : « *Seul espoir de ma triste vie* ». Halévy a rencontré là, par l'effet de la vérité même de son inspiration, la forme des plus anciens airs d'opéras, dans lesquels le discours musical était scrupuleusement

approprié aux paroles. Ce chant est syllabique; exécuté dans un mouvement lent, il ne perd rien de son expression et de son intérêt. Chaque note, chaque accord fait ressortir l'accentuation du texte. Le duo du cinquième acte : « *Quand le devoir sacré qui près du roi m'appelle,* » est une des plus belles pages du répertoire dramatique moderne. Duprez, Baroilhet, Massol, Mme Stoltz formaient un ensemble excellent.

L'opéra de *Charles VI* (1843) méritait et mérite encore un sort heureux. Le livret de Casimir et Germain Delavigne est rempli de beaux vers; les situations sont émouvantes; la musique d'Halévy est partout à la hauteur des situations et des sentiments. Elle offre la combinaison la plus habile et la mieux réussie d'une mélodie franche et facile à comprendre, avec une harmonie riche et distinguée. C'est un opéra national s'il en fut, où l'on voit nos aïeux repousser le joug de l'étranger. Mais on était alors désireux de complaire aux Anglais, et, par ordre, *Charles VI* fut retiré de la scène après cent représentations successives. Nos voisins n'ont jamais poussé la courtoisie à notre égard jusqu'à supprimer la manifestation des faits glorieux de leur histoire nationale. De loin en loin, on a donné cet ouvrage en province; à Paris, le patriotisme s'est maintenu pudibond. Les pages principales de cet ouvrage sont : le chant national « *La France a l'horreur du servage* »; la phrase si distinguée d'Odette « *Respect à ce roi qui succombe* »; la scène de la folie, « *C'est grand'pitié que ce roi, que leur père* »; les couplets d'Odette « *Ah! qu'un ciel sans nuage* »; ceux de Charles VI « *Avec ta douce chansonnette* »; la ballade « *Chaque soir Jeanne sur la plage* »; le duo des cartes et les couplets de la *Sentinelle*, qui valaient chaque soir une ovation au ténor Poultier. Le rôle de Charles VI a été un des meilleurs du baryton Baroilhet.

On donna la même année un opéra de Donizetti, *Don Sebastien, roi de Portugal*. Cette partition, remplie de mélodies charmantes, d'inspirations chaudes et vraies, a succombé à cause du livret de Scribe, aussi lugubre qu'invraisemblable. Aucune musique, si belle qu'elle fût, ne pouvait triompher alors du spectacle de la pompe funèbre d'un enterrement royal, offert aux abonnés de l'Opéra. Pour apprécier quel a dû être le déplaisir du musicien, il suffit de rappeler ici quelques-uns des morceaux qui ont survécu à ce poème léthargique : la romance chantée par Duprez « *Seul sur la terre* »; la cavatine « *O Lisbonne, ô ma patrie!* »; la barcarolle « *Pêcheur de la rive* »; le duo pathétique du roi et de Camoëns « *C'est un soldat qui revient de la guerre* ». J'ajouterai que la musique de la scène de l'inquisition serait jugée aussi belle, comme ensemble, que les finales de *Lucie* et de *Polinto*, si elle exprimait une situation plus acceptable.

Il a fallu que Donizetti attendît trois ans avant d'obtenir sa revanche à l'Opéra avec *Lucie de Lammermoor*, dont le livret italien de Cammarano a été traduit, assez mal, par A. Royer et Gustave Waëz (1846). Écrit à Naples en 1835, il obtint le plus grand succès. Que de ténors, que de soprani, que de barytons célèbres se sont fait applaudir dans les rôles d'Edgard, de Lucie, d'Asthon! Duprez, Rubini, Moriani, Fraschini, Roger, Nicolini; Mmes Persiani, Castellan, Nau, de la Grange, Caroline Duprez, Sembrick, Frezzolini, Patti, Albani; enfin Tamburini, Ronconi, Cottogni. La partition a une originalité soutenue d'un bout à l'autre. Une teinte de mélancolie répandue sur toutes les parties de l'ouvrage lui donne un caractère d'unité bien rare. Tout serait à citer. Les fragments les plus admirés sont : la scène de la fontaine, où Lucie, heureuse alors et s'abandonnant à son rêve d'amour, écoute le bruissement des eaux de la source, ingénieusement rendu par un grand prélude de harpe, et chante son air délicieux, auquel, depuis quelques années, des virtuoses se donnent la fort irrévérencieuse licence de substituer les plus plates inventions de quelque professeur de points d'orgue; le duo célèbre d'Edgard et de Lucie, le magnifique sextuor, dont la coupe et le rythme ont servi de type à beaucoup de finales. Toutefois Donizetti a obtenu l'effet sans recourir aux mesures à neuf croches ou à douze croches. Il a écrit cette page immortelle dans la mesure à trois-quatre, c'est-à-dire à trois noires avec des sizains à l'orchestre et des triolets aux parties vocales. Le trouble causé par le retour inattendu d'Edgard est exprimé avec un art achevé et un profond sentiment. Le désespoir de Lucie, l'indignation d'Edgard, la fureur d'Asthon, la surprise d'Arthur, l'effroi de Raimond, frappent simultanément le spectateur et préparent l'effet foudroyant de l'anathème. Jamais non plus une scène de folie, telle qu'elle est possible au théâtre, n'a été présentée d'une façon plus idéale : Lucie tour à tour charme, épouvante, afflige, intéresse, et la langue musicale n'est jamais altérée; elle ne subit aucun de ces chocs, de ces oublis des lois de l'oreille que les sectateurs de la nouvelle école pratiquent dans ces occasions.

La scène des tombeaux est pathétique, et comme tout cela est sobre, sans exagération grimaçante! L'intervention du chœur n'est pas ici banale et poncive. C'est le chœur qui apprend à Edgard la mort de Lucie sur des accords tristes et harmonieux sans développements. C'est grand, vraiment tragique et a comme un parfum d'antiquité. On songe à l'*Orestie* du vieil Eschyle, malgré la distance des âges et la différence des moyens. L'ouvrage se termine par une cavatine comme on ne craignait pas encore d'en introduire dans un opéra en Italie. Nos musiciens de l'*école de l'avenir*

haussent les épaules au seul nom de Donizetti. Ne leur en déplaise, j'estime que des cavatines comme celle que chante Edgard sont une des plus hautes inspirations du génie ; car, à ce moment suprême d'angoisses et de déchirement, il fallait trouver un chant qui rappelât la gracieuse image de son amante expirée en exprimant ses plaintes et son désespoir. Ce chant, l'âme de poète et d'artiste de Donizetti l'a trouvé : « *O bell' alma innamorata* » est une cantilène délicieuse et déchirante à la fois, qui, toute



Dolorès Nau.

régulière qu'elle est dans sa forme rythmique, n'en est pas moins entrecoupée de sanglots et d'une expression saisissante.

L'infortuné compositeur ne survécut que deux ans au grand succès que son opéra de *Lucie* venait d'obtenir sur notre scène française. Il n'y a pas un seul de ses nombreux opéras qui ne contienne des morceaux brillants. Aucun compositeur n'a mieux écrit que lui pour le registre de la voix de baryton. Les émotions qu'il a dû ressentir souvent en com-

posant des airs aussi expressifs ont dû contribuer, plus que toute autre cause, à abréger sa vie.

L'art italien reparut encore à l'Opéra en cette même année 1846, sous une forme un peu panachée, il est vrai, mais malgré tout fort brillante. Je me hâte de dire que Rossini était alors retiré à Bologne et qu'il ne s'est pas donné la peine d'assister au résultat de l'ajustage de ses membres dispersés : *Disjecta membra sparsere per agros*. Les écarteleurs étaient au nombre de quatre : Alphonse Royer, Gustave Waëz, Niedermeyer et Mme Stoltz. Walter Scott et Rossini furent rendus complices du pastiche de *Robert Bruce*, opéra en trois actes, représenté à l'Opéra le 30 décembre 1846. Comment se fait-il que chaque morceau, entendu séparément, soit jugé admirable, et que l'ouvrage n'ait pu intéresser et qu'il soit tombé pour n'être jamais relevé? Parce qu'il n'appartient qu'au compositeur seul de puiser dans son propre répertoire des morceaux qu'il juge utile pour sa gloire de remettre en lumière; parce qu'il les adapte à leur nouvelle destination en les modifiant toujours. Transporter une scène des bords de l'Adriatique sur ceux de la Clyde, faire chanter à l'Écossaise Marie Douglas les cantilènes écrites pour Zelmira la Lesbienne, l'héroïne de l'amour filial, c'était là une besogne qui aurait exigé la participation directe du musicien. Ce n'est pas que la chose ne fût possible. J'ai montré plus haut que, malgré la théorie qu'on lui attribue, Glück avait opéré de nombreuses transformations semblables. Le seul avantage qui soit résulté du pastiche de *Robert Bruce*, c'est la conservation d'airs fort beaux et dignes d'être maintenus dans le répertoire français.

La musique de cet opéra a été tirée de quatre ouvrages de Rossini : *Zelmira*, *la Donna del Lago*, *Torwaldo e Dorliska*, *Bianca et Faliero*. L'air « *Eh quoi! chez vous la crainte* », chanté par Douglas, a été extrait de *Zelmira;* la barcarolle de Marie, « *Calme et pensive plage*, » est la mélodie pleine de fraîcheur « *O mattutini albori* » de *la Donna del Lago*, dont l'air « *Oh! quante lagrime* » est devenu également celui de « *O saint amour! première flamme!* ». La romance « *Anges sur moi penchés* » est suave et distinguée; l'harmonie en est pénétrante. Cet ouvrage, qu'on a traité avec un dédain affecté dans lequel entrait plus de pédantisme que d'amour de l'art, avait été monté avec luxe. On a admiré la scène des bardes revêtus de robes blanches et tenant en main la harpe d'or. Baroilhet, Anconi, Bettini, Paulin chantèrent les rôles de Robert Bruce, de Douglas, d'Arthur et d'Édouard. Mme Stoltz échoua complètement dans le rôle de Marie; le style italien lui était trop étranger; Mlle Nau, qui n'avait qu'un rôle secondaire, l'aurait fait valoir beaucoup mieux.

Faute de succès obtenus par des compositeurs nationaux, l'administration de l'Opéra en était réduite à faire traduire des ouvrages de maîtres étrangers. On ne pouvait se plaindre d'elle alors, car, en cette année 1846, sept ouvrages furent montés et joués : *Lucie; Moïse au Sinaï*, de Félicien David; *David*, opéra en trois actes, de M. Mermet; *l'Ame en peine*, de l'Allemand de Flotow; deux ballets : *Paquita*, de M. Deldevez, et *Betty*, de M. Ambroise Thomas; enfin *Robert Bruce*.

Le pastiche de ce dernier opéra fut suivi d'une transcription pour la scène française de *I Lombardi alla prima Crociata*, de Verdi (1847).

Peu à peu les effets de rythme et le style passionné s'acclimataient chez nous. Les phrases courtes et d'une expression intense du compositeur lombard ont détourné l'attention des scènes développées et des morceaux de longue haleine. *Jérusalem* est d'ailleurs un bel ouvrage, et Verdi l'a enrichi d'une grande scène admirablement chantée par Duprez. Le sextuor du premier acte et le trio final offrent des effets puissants. Alizard, dont la voix avait un timbre suave et profond, a fait applaudir un air de basse, et Mme Van Gelder chantait agréablement la polonaise d'Hélène. La romance délicieuse de ténor est devenue populaire; elle rappelle la phrase initiale de l'air célèbre de *Norma : « Casta diva »*.

L'année 1848 fut désastreuse pour les théâtres. Le chant de *la Marseillaise* et celui des *Girondins* semblaient être préférés à tous les autres. Ce n'était pas la musique rêveuse de l'*Éden* de Félicien David, entendue le 25 août, et encore moins un opéra de Clapisson, qui auraient pu leur faire concurrence. *Jeanne la Folle* fut représentée le 6 novembre; Mlle Masson et le ténor Gueymard y firent leurs débuts.

Le Prophète fut représenté à l'Opéra (théâtre de la Nation) le 16 avril 1849. La partition est en soi aussi forte de conception, aussi parfaite dans sa forme que celle de *Robert* et des *Huguenots*. C'est au livret sombre et peu varié de Scribe qu'il faut attribuer l'infériorité apparente de cette partition de Meyerbeer. Ici le fanatisme religieux n'a pas, comme dans les *Huguenots*, l'excuse de la sincérité. Rien ne ressemble moins au caractère de Marcel, « diamant brut incrusté dans du fer », que celui de ces trois vulgaires anabaptistes, et même de cet odieux prophète, l'un des plus tristes héros d'opéra qu'on ait vus sur la scène. Ce prétendu fanatisme religieux, sensuel et brutal qui pousse Jean de Leyde à renier sa mère n'était pas de nature à inspirer un grand artiste, et il a fallu un prodigieux talent pour triompher de ce mauvais poème, qui semblait correspondre aux passions remuées alors dans les foules, à la suite de la crise sociale des fatales journées de Juin. La scène des

patineurs sur un lac glacé, un lever de soleil dans la brume, une vue splendide de l'intérieur de la cathédrale de Munster, ont puissamment contribué à un succès que tout l'effort du génie de Meyerbeer n'aurait pas suffi à obtenir.

Roger, qui venait de quitter, malheureusement pour lui, l'Opéra-Comique, où il aurait fourni une longue et fort agréable carrière, a créé le rôle de Jean avec beaucoup d'intelligence, mais aussi avec des efforts qui ont amené la perte prématurée de sa voix. Mme Pauline Viardot a fait applaudir, dans le rôle de Fidès, son chant large et dramatique.

La partition, une des plus longues du répertoire, abonde en morceaux excellents, depuis le chœur pastoral qui sert d'introduction, « *La brise est muette,* » jusqu'aux couplets de la mendiante dans le quatrième acte, et au joli trio du cinquième. Les airs de ballet offrent des rythmes neufs et piquants. Les idées mélodiques s'y succèdent sans interruption, avec des arrangements harmoniques et une variété dans l'instrumentation que les musiciens de profession ne se lassent pas d'admirer.

Comme dans tous les ouvrages du maître, il y avait abondance excessive et redondance. De nombreuses coupures étaient nécessaires. Le public, fatigué de ne s'être intéressé pendant cinq actes qu'à une pauvre vieille mendiante, n'a pu supporter une longue bacchanale dans laquelle Meyerbeer avait déployé les richesses de son génie inventif. On l'a supprimée. Le tailleur Jean de Leyde, dont Scribe a fait un cabaretier, s'enferme avec ses femmes et ses compagnons de débauche, et se donne la satisfaction d'imiter Sardanapale.

Le morceau capital de la partition est le finale du quatrième acte, dans lequel Meyerbeer a déployé une habileté et montré une science profonde dans la disposition des voix et dans l'usage qu'il a fait du thème très simple chanté par les enfants : « *Le voilà, le roi prophète* ». Entendu en *ré*, répété en *fa*, repris en *ré*, chanté d'abord par les voix de femmes, ensuite par des voix d'hommes, recevant une harmonie nouvelle des accords de l'orgue, il amène un *crescendo* des masses chorales et de l'orchestre d'un effet magnifique, qui serait plus saisissant encore s'il était associé à une action vraiment grande.

Les formes gracieuses de la musique d'Auber ne pouvaient lutter avantageusement avec les sonorités puissantes de l'orchestration de Meyerbeer; aussi son opéra de *l'Enfant prodigue*, représenté l'année suivante, réussit peu, malgré de beaux fragments, tels que la scène de l'épreuve au troisième acte, si bien interprétée par Roger, l'air final de la reconnaissance, « *Mon fils, c'est toi,* » si pathétique, et le charmant solo de hautbois joué pendant le passage de la caravane. Un jour viendra, certainement, où l'on

fera entendre des morceaux extraits des opéras d'Auber, oubliés aujourd'hui, et l'on s'étonnera à bon droit de ce que des mélodies aussi expressives que colorées aient été méconnues des contemporains. Si l'on pouvait comparer la partition de *l'Enfant prodigue* d'Auber, jugée médiocre, avec celle d'*il Figlio prodigo* de Ponchielli, représenté sur les théâtres d'Italie trente ans plus tard, alors que l'art lyrique s'est compliqué de tant de ressources nouvelles et d'effets de sonorité, la première serait regardée comme un ouvrage bien supérieur. Auber mérite moins d'éloges pour avoir donné, en 1851, *Zerline, ou la Corbeille d'oranges*. L'intrigue était légère et ne convenait pas au cadre d'une grande scène. Mlle Alboni créa le rôle de Zerline et fit valoir l'air « *O Palerme! ô Sicile!* » ainsi que la canzonetta « *Achetez mes belles oranges* ».

C'est en cette même année que M. Gounod commença sérieusement sa carrière de compositeur dramatique, qui devait être si brillante. Élève de Lesueur et d'Halévy, nourri de fortes études musicales et animé pour l'art d'une passion presque mystique, il eut la bonne fortune d'entrer dans la lice entouré des sympathies les plus chaleureuses. C'est, dit-on, Mme Pauline Viardot qui lui inspira le sujet de *Sapho*, dont M. Émile Augier tira un livret d'opéra. La célèbre cantatrice chanta le rôle de l'amante de l'ingrat Phaon. Quoique cet opéra ait eu peu de succès, on y remarqua des tendances élevées, un beau finale au premier acte et la chanson pittoresque du pâtre « *Broutez le thym* ». Remanié par son auteur et augmenté de plusieurs morceaux, il a été repris récemment avec Mme Krauss pour interprète.

Je glisse rapidement sur l'opéra du *Juif errant*, donné en 1852. On ne conçoit pas que trois hommes d'esprit comme Scribe, Saint-Georges et Halévy se soient associés pour produire une rapsodie aussi ridicule. L'ouvrage tomba lourdement, et cependant pas de très haut.

Depuis *le Prophète*, qui n'excita jamais d'autre sentiment que celui d'une froide admiration pour l'admirable talent du maître, aucun des opéras n'avait réussi. On crut qu'un ouvrage de Verdi conjurerait le mauvais œil : on se trompa. Celui de *Louise Miller*, quoique représenté à Naples avec succès quatre ans auparavant, ne put se soutenir malgré la voix admirable de Mme Bosio. *La Fronde* (1853) de Niedermeyer, *le Maître Chanteur* (1853) de Limnander, œuvres de musiciens de grand mérite, *Bethly* de Donizetti, passèrent sans laisser de traces. *La Nonne sanglante* de M. Gounod (1854) ne justifia qu'imparfaitement encore les espérances que *Sapho* avait fait concevoir ; mais on s'accorda à remarquer que l'auteur avait calqué en quelque sorte sa musique sur les situations du livret. Or

celui-ci, tiré du roman de Lewis, *le Moine*, est sombre, fantastique, sinistre. M. Gounod a donné à ses idées musicales la couleur du sujet. Il a imaginé un effet nouveau, original, dont il ne faudrait pas abuser : c'est celui de faire entendre une symphonie descriptive pendant laquelle le spectateur ne voit sur la scène que ruines et désolation, pendant que, dans la coulisse, des choristes font entendre, à bouches fermées, des accords bizarres. Verdi a imité ainsi le bruit du vent pendant la tempête, au dernier acte de *Rigoletto;* Auber a employé le même procédé plus agréablement dans *Haydée* et dans la jolie ballade des Djinns. On en a beaucoup abusé dans les chœurs orphéoniques. Il faut que ces effets soient motivés et traités avec goût. Mlle Wertheimber, douée d'une voix de contralto d'un timbre mordant, s'est distinguée dans le rôle de la Nonne sanglante. Si M. Gounod a obtenu de grands succès avec des livrets tirés des chefs-d'œuvre, avec *Roméo et Juliette*, *Faust*, *Mireille*, si ces succès ont été encore fort estimables lorsqu'il a traité une comédie de Molière, *le Médecin malgré lui*, un conte de Boccace, *la Colombe*, un épisode d'Ovide popularisé par La Fontaine, *Philémon et Baucis*, il en a été autrement avec des livrets de provenance moins autorisée, tels que *la Nonne sanglante*, *la Reine de Saba*, *le Tribut de Zamora*. Si le roman de *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny et la tragédie de *Polyeucte* avaient mieux inspiré les librettistes, nul doute que M. Gounod n'eût remporté encore un succès. A quelle cause attribuer cette inégalité dans des résultats découlant de la même source? Cela tient à ce que M. Gounod, doué d'une intelligence très compréhensive et d'une grande sensibilité, s'identifie absolument, exclusivement avec les intentions du poème, en souligne même les expressions littéraires, et sacrifie quelquefois à cette préoccupation l'idée musicale. C'est ainsi qu'on pourrait dire, sans exagération toutefois, des opéras de M. Gounod : Tant vaut le poème, tant vaut la partition.

Verdi au contraire semble se soucier de la forme littéraire et du sens concret de ses livrets comme d'une pomme. Plusieurs sont restés presque incompréhensibles, d'autres sont obscurs; celui de *Giovanna d'Arco* offense outrageusement l'histoire; celui de *la Forza del destino* est d'une invraisemblance absolue. Le compositeur n'a en vue que l'effet d'une situation forte, exagérée, qui agisse sur le système nerveux des auditeurs, provoque des émotions violentes en s'adressant aux sens; de là l'emploi de rythmes persistants et d'intervalles éloignés, d'intonations précipitées où les élans de la passion se manifestent par des cris, ou tout au moins par des notes vibrantes avec toute l'intensité possible.

Ce qui avait eu lieu à l'égard de Donizetti après le triomphe de sa *Lucia*

aux Italiens, se renouvela en l'honneur de Verdi. Son nom était dans toutes les bouches depuis qu'on avait entendu le *Trovatore*. On lui demanda de composer un opéra exclusivement pour la scène française. Il écrivit la partition des *Vêpres siciliennes*, opéra qui fut représenté en 1855. Dans une situation analogue, Spontini nous avait donné *la Vestale*, Rossini *Guillaume Tell*, Donizetti *la Favorite*. Le génie de Verdi ne put probablement pas s'assouplir aux exigences de notre goût français comme l'avaient fait ces maîtres, et avant eux Glück lui-même. Quoique Verdi eût donné plus d'ampleur à son style et à sa déclamation, malgré une instrumentation plus intéressante et plus soignée que dans les opéras précédents, *les Vêpres siciliennes* ne purent s'acclimater à l'Opéra.

La musique du *Trovatore* était devenue populaire, et la traduction de cet ouvrage fut donnée à l'Opéra en 1857, le 12 janvier, dans les circonstances les plus favorables. Il apparut au milieu d'une sorte de crépuscule qui enveloppait l'opéra depuis 1846, époque de la représentation de *Lucie de Lammermoor*.

La magistrale et lugubre partition du *Prophète* n'avait pas suffi à dissiper l'engourdissement lyrique. Les mélodies neuves, originales, nerveuses, les formes rythmiques persistantes, l'accent dramatique passionné plurent à un public avide de nouveauté; cependant les amateurs d'un goût exercé jugèrent que *le Trouvère* n'avait pas l'ampleur de style et la richesse d'harmonie qui conviennent aux proportions du cadre de la scène et de la salle de l'Opéra, à l'exception de plusieurs morceaux, tels que l'air du comte de Luna, « *Il balen del suo sorriso*, » dans lequel la force n'exclut pas la grâce, le finale du second acte, et surtout la scène célèbre du *Miserere* au quatrième, qui est émouvante. Les phrases isolément ne sont ni neuves ni distinguées, mais l'ensemble produit une sorte d'ébranlement nerveux qu'on doit moins attribuer à l'inspiration musicale qu'à une entente fort habile des procédés dramatiques. Les phrases entrecoupées et haletantes de *Leonora* peuvent être regardées comme appartenant au style propre de Verdi, une trouvaille musicale. Ce sont des appoggiatures entrecoupées de silences de courte durée, exprimant les fortes émotions qui font battre le cœur. Verdi a employé ce procédé dans la plupart de ses rôles de femme.

Le duo de la prison, « *Ai nostri monti ritorneremo*, » entendu en italien, est plein de charme ; la mélodie en est touchante ; à l'Opéra français il perd beaucoup de sa valeur.

A l'exception de *Don Carlos* et d'*Aïda*, les opéras de Verdi traduits appartiennent au répertoire d'un théâtre lyrique français tel que celui où plusieurs ont été représentés. Il est loin de ma pensée de chercher à rabaisser

des œuvres de cette valeur. Je dis cela au point de vue de l'harmonie des proportions, et non pour contester le génie de Verdi, qui à mon avis est au premier rang dans la famille des compositeurs modernes vraiment inspirés ; je rangerais dans la même catégorie des ouvrages qui perdent de leur effet sur la grande scène de l'Opéra, des chefs-d'œuvre comme *Don Juan* et *les Noces de Figaro*, et des ouvrages agréables comme *le Philtre* et *le Cheval de bronze*. Ce dernier opéra avait réussi à l'Opéra-Comique en 1835. Le sujet se prêtait aux décorations et aux machines. On l'a transporté à l'Opéra en 1857. La musique vive et spirituelle d'Auber m'a produit l'effet d'un solo de cornet à pistons dans une église : *Non erat hic locus*, et cependant les modulations de l'orchestre pendant le sommeil du mandarin sont aussi suaves que celles qu'a imaginées Félicien David dans son charmant opéra-comique de *Lalla-Roukh*.

Halévy rentre dans la lice avec la *Magicienne* en 1858, et, malgré d'admirables fragments, tels que la ballade de Blanche, le chœur des Ondines, la scène dans laquelle les chants sacrés contrastent avec les accents infernaux, cet ouvrage n'a pas été repris. Le personnage de Mélusine était une création ingrate, que le talent de Mme Borghi-Mamo n'a pu faire accepter.

Nous voici, l'année suivante, en présence d'*Herculanum*. Félicien David est descendu de son chameau, pour me servir de l'expression malicieuse d'Auber. Il avait à traiter pour la première fois des morceaux développés, à donner à l'expression dramatique la prédominance sur le genre descriptif. Je n'hésite pas à dire qu'il a fourni la preuve de la souplesse de son génie et qu'il aurait réussi pleinement si Méry et Hadot lui avaient fourni un livret plus original, autre chose enfin que des situations calquées sur celles de *Robert le Diable*, de *Poliuto*, des *Huguenots*. Malgré des comparaisons écrasantes, on a admiré le beau duo de Nicanor et de Lilia, un *credo*, l'air de l'extase chanté par Hélios (Roger), une délicieuse romance, « *Dans une retraite profonde*, » mélodie toute virginale gracieusement accompagnée par le cor anglais. On a aussi remarqué, dans le ballet, le pas des Grâces et des Muses ainsi que la Bacchanale, à laquelle la répétition persistante du mot *Évoé* donne le caractère étrange et tourbillonnant qui convient à cette sorte de divertissement. Le rôle de Lilia a été très bien chanté par Mme Gueymard.

L'opéra de *Pierre de Médicis* du prince Poniatowski, donné en 1859, bien écrit pour les voix, n'était pas dépourvu de mérite.

Pendant dix ans, depuis le *Prophète*, aucun ouvrage n'ayant obtenu un succès décidé, Richard Wagner avait toutes les chances de l'emporter sur ses prédécesseurs si son *Tannhauser* avait révélé quelqu'une de ces beautés

supérieures qui s'imposent à l'admiration. Il y avait quinze ans que cet ouvrage avait été représenté à Dresde. Les écrits du prétendu réformateur de l'art musical dramatique, plus encore que ses œuvres, lui avaient donné de la célébrité.

Rienzi, son premier opéra (1842), *le Vaisseau fantôme, ou le Hollandais volant* (Der fliegende Hollander) (1843), le *Tannhauser* enfin (1845), représentés à Dresde, valurent au compositeur les sympathies de jeunes Allemands enthousiastes qui se groupèrent et formèrent une école ou plutôt une secte s'attribuant la mission de critiquer, de dénigrer, de détrôner la plupart des maîtres français, italiens et même allemands en possession de la faveur publique. Je ne m'attarderai pas à examiner en détail des doctrines qui ont eu pour effet lamentable de saper les fondements de l'art musical sous prétexte de le régénérer. J'indiquerai seulement les lignes principales de cette étrange esthétique : *La musique est esclave du poème et n'a d'existence qu'autant qu'elle lui est subordonnée.* La conséquence est la proscription de *la mélodie absolue*, ainsi que l'appellent Richard Wagner et ses partisans. Toute mélodie dont l'objet est de faire plaisir à l'oreille doit être rejetée, évitée comme une lépreuse.

Quant au poème, il ne doit offrir que des mythes, des légendes où les actes humains perdent leur forme conventionnelle. Le poète ne doit pas s'arrêter à l'explication des incidents extérieurs, mais il doit s'attacher à développer les motifs intérieurs de l'action. Cette doctrine est virtuellement la négation de l'art en général et de la poésie en particulier. En effet, le mythe n'est qu'une forme exceptionnelle et imaginaire du drame humain qui donne lieu aux conceptions les plus variées et les plus satisfaisantes pour l'âme, l'esprit, le cœur et les sens. La légende transportée hors du pays où elle s'est formée, cesse parfois d'offrir un sens intelligible. L'œuvre d'art véritable, ayant pour points de départ la conception et l'inspiration, pour moyens d'expansion la science et l'habileté technique, ne peut qu'être entravée par cette logomachie d'illuminés, obscurcie par cette psychologie bâtarde, et énervée par ces subtilités métaphysiques.

Revenons au *Tannhauser*. La pensée de la légende était morale ; Richard Wagner, qui est l'auteur des livrets de ses opéras, en a fait autre chose. Plusieurs scènes sont de fort mauvais goût et le dénouement est honteux. Le *Tannhauser* n'a eu que trois représentations. Sa chute a été plus bruyante que la fanfare germanique. L'auteur en a conçu un ressentiment profond, qui s'est manifesté pendant toute sa carrière par des diatribes contre nos plus glorieux compositeurs et contre la France, surtout à l'époque de la guerre. Personne ne songe à contester à Richard Wagner

sa science musicale, l'habileté de son instrumentation. Les rares fragments intéressants que contient son œuvre considérable ont été appréciés sans parti pris. C'est ainsi que, pour ne parler que du *Tannhauser*, les adversaires de ses doctrines, ceux qui refusent de voir en lui un compositeur de génie, un émule de Weber, de Beethoven, s'accordent à louer l'ouverture, la marche des pèlerins, la romance de l'étoile. Le *Tannhauser* a eu pour interprètes le ténor allemand Niemann, Morelli, Cazeaux, Coulon, Mmes Tedesco et Marie Sass.

Les idées qui assombrissent la seconde moitié du dix-neuvième siècle ont déteint sur les œuvres poétiques, musicales et jusque sur les livrets d'opéras. On n'a qu'à se rappeler les anabaptistes du *Prophète, le Juif errant, la Nonne sanglante, la Magicienne, Herculanum*, dont la première donnée comme le premier titre était *la Fin du monde; la Reine de Saba*, opéra de M. Gounod, dans lequel on a vu cette majestueuse souveraine des saintes Écritures mépriser l'amour de Salomon, conspirer sa perte avec l'artisan Adoniram dont elle fait son amant et avec lequel elle s'enfuit. On voit que l'avènement des nouvelles couches était déjà envisagé en 1862 comme digne d'être exalté avec lyrisme. A part de nobles et méritantes exceptions, les sujets sont devenus de plus en plus bizarres, éloignés du sentiment de la nature, de la vérité des caractères historiques, dénués d'idéal et de charme, jusqu'à ce qu'enfin on en soit arrivé à porter à l'Évangile, dans le livret de l'*Hérodiade* de M. Massenet, un défi audacieux et d'une insupportable insolence, puisqu'on y représente l'austère saint Jean-Baptiste amoureux! Et amoureux de qui? De la danseuse Salomé! Et mis à mort par Hérode qui se venge ainsi d'un rival....! Au lieu de nous ramener aux carrières, comme le demandaient les Athéniens captifs en Sicile, qu'on nous rende la mythologie. Elle est plus charmante et moins dangereuse que ces pièces malsaines et ces parodies des grandes pages de l'histoire de l'humanité. Je n'hésite pas à déclarer que rien n'est plus contraire à l'essor du génie musical, à la liberté de l'inspiration, à l'expansion des sentiments variés de l'artiste, que la violence des instincts sensuels, que le carbonarisme et les idées plus ou moins philosophiques transportés au théâtre, que l'altération systématique du caractère spécial des figures historiques. Par quoi nous ont-elles frappés? Par les qualités élevées qui les ont distinguées du vulgaire, ou bien par leurs fautes et leurs crimes rendant plus éclatantes les vertus d'héroïsme, de dévouement, de tendresse des personnages qui leur sont opposés dans le drame. Pour en finir avec le livret d'*Hérodiade* qu'un compositeur de talent comme

M. Massenet aurait pu laisser traiter par un autre, il me semble qu'il n'y avait rien à changer au récit évangélique pour produire une œuvre dramatique puissante et complète. L'ambitieuse Hérodiade, le roi Hérode voluptueux et faible, la jeune Salomé, instrument inconscient des intrigues d'une cour dissolue, fournissant par son rôle de danseuse le prétexte d'un ballet, intermède ordinaire dans la plupart des opéras, enfin saint Jean-Baptiste, le sévère réformateur, le défenseur du droit et de la justice, l'homme des temps nouveaux : tous ces rôles se dessinaient avec force. Il fallait les conserver tels, ou, mieux encore, traiter ce grand sujet dans la forme de l'oratorio.

La Reine de Saba fut donnée en 1862. Il n'en est resté qu'un air chanté par Mme Gueymard et un joli chœur dialogué des Juives et des Sabéennes.

Le sujet de *Roland à Roncevaux* (1864), traité par M. Mermet, était superbe, et plusieurs morceaux ont été bien accueillis. Il n'a obtenu toutefois qu'un succès d'estime.

A la longue pénurie décennale que j'ai signalée succèdent trois opéras de valeur inégale assurément, mais remarquables néanmoins : *l'Africaine* de Meyerbeer, *Don Carlos* de Verdi, et *Hamlet* de M. Ambroise Thomas.

Meyerbeer était mort le 2 mai 1864, au moment où la copie de la partition de *l'Africaine* venait d'être achevée sous ses yeux dans la maison qu'il habitait rue Montaigne. Le maître suivait le précepte de Boileau : vingt fois sur le métier il remettait son ouvrage. Il le polissait et le repolissait, n'abandonnant rien au hasard et ne jouant la partie qu'après s'être assuré qu'il avait dans ses mains le plus grand nombre d'atouts possible. Ce fut en 1840 que le livret de *l'Africaine* lui fut confié en même temps que celui du *Prophète*. Il travailla pendant six ans aux deux ouvrages simultanément. *Le Prophète* eut la priorité. Scribe fut invité à retoucher le livret de *l'Africaine*. Les corrections ne l'améliorèrent pas. Quel triste héros d'opéra que ce Vasco de Gama qui jure à Sélika un amour éternel, et à la fin du même acte la cède comme esclave à une autre femme! Le titre même de l'opéra est faux, puisque le navigateur déclare aux membres du conseil que Sélika n'est pas Africaine :

> Deux esclaves, qui sont d'une race inconnue,
> Sur le marché des noirs avaient frappé ma vue
> En Afrique ; ils sont là.
> De peuples ignorés ils prouvent l'existence.
> Sous le soleil d'Afrique *ils n'ont pas pris naissance*
> Ni dans ce nouveau monde aux Espagnols soumis
> Voyez-les.

On n'en finirait pas s'il fallait relever les pensées ridicules émises par chaque personnage, cette scène entre autres où la sauvagesse Sélika démontre au navigateur portugais, sur une carte de géographie accrochée dans la prison, qu'il n'est qu'un ignorant, qu'il doit suivre telle route pour arriver à une grande île. Quittons ce marécage littéraire qui se dérobe sous nos pas, pour aborder la partition. Ici nous sommes sur la terre ferme. Meyerbeer a su allier dans un ensemble merveilleux les deux forces de l'art : le rythme et la mélodie harmonieuse.

Sous la plume exercée de l'infatigable maître, les idées se présentent avec une clarté parfaite et une pureté de formes supérieures. Sous ce rapport, entre *les Huguenots* et *l'Africaine* il existe la même relation qu'entre le *Don Juan* de Mozart et sa *Flûte enchantée*. Dans les premiers ouvrages, plus de force dramatique, plus de souffle inspiré; dans ceux de la dernière heure, un exercice plus magistral dans l'art d'écrire, une expression immédiate et limpide de la pensée, la perfection de la forme en un mot. Les preuves de cette thèse m'entraîneraient trop loin. L'étude comparée des partitions en démontrera l'exactitude. Le docte Fétis, ami de Meyerbeer, fut chargé de diriger les répétitions. Il s'en acquitta avec zèle et succès. Le grand finale du premier acte, qui renferme cinq scènes développées, est d'un effet puissant, qui peut être comparé à celui de la bénédiction des poignards dans *les Huguenots*. L'air du sommeil, « *Sur mes genoux, fils du soleil* », l'air si bien chanté par Faure, « *Fille des rois* », le septuor vocal sans accompagnement qui termine le second acte, effet nouveau et inouï au théâtre, la ballade « *Adamastor, roi des vagues profondes* », la Marche indienne, l'air de Vasco, « *Paradis sorti du sein de l'onde* », sont des morceaux de la plus grande beauté. Le prélude de la grande scène du Mancenillier a électrisé la salle dans les premières représentations; la phrase est belle sans doute, mais l'effet en est dû à une sensation d'une nature plutôt acoustique que musicale. C'est un unisson exécuté par le quatuor, les clarinettes et les bassons.

Don Carlos est le second opéra écrit par Verdi pour la scène française. Il fut représenté en 1867 ; on était alors très occupé de la grande Exposition universelle, si brillante, et les yeux étaient trop distraits pour que l'esprit fût attentif aux plaisirs délicats de l'oreille. Le livret de *Don Carlos*, emprunté au drame de Schiller, n'offrait aucune variété. Les impressions pénibles et la couleur sombre de la pièce contribuèrent à l'insuccès de cet opéra. Les musiciens seuls s'intéressèrent à cet ouvrage et prétendirent que l'auteur du *Trovatore* et de *Rigoletto* avait modifié son style. Je ne partage cette opinion qu'avec des réserves. Il s'était écoulé douze années

depuis la représentation des *Vêpres siciliennes*, et Verdi, dont les relations avec nos théâtres étaient constantes, avait pu s'identifier davantage avec notre langue et sa diction lyrique. D'ailleurs les traductions du *Trovatore* et de *Rigoletto* ne nous ont donné qu'imparfaitement le travail du maître, fait sur des paroles italiennes. Il était donc naturel que l'on remarquât un changement dans la manière de phraser musicalement les récitatifs. L'orchestration a toujours progressé dans les ouvrages de Verdi depuis *Stifellio* jusqu'à *Aïda*.

Il a tellement suivi l'évolution qui s'est opérée dans la sonorité des orchestres et dans le goût du public, qu'il a remanié l'instrumentation de ceux de ses anciens opéras qu'on a remis à la scène, tels que *Simone Boccanegra* par exemple. Voilà, je crois, tout ce qu'on peut dire au sujet du *Don Carlos*. Mais quant à avoir fait des concessions aux théories apocalyptiques des musiciens qui s'imaginent avoir fondé une nouvelle école, je n'en crois pas un mot.

La mélodie est chez lui trop naturelle et trop abondante pour qu'il se range à une doctrine qui la supprime ou qui lui enlève ses qualités franches et primesautières. Son harmonie devient de plus en plus forte parce que c'est un artiste consciencieux et ardent qui travaille toujours et grandit à chaque ouvrage. Il garde son style comme on garde sa peau, car c'est de lui qu'on peut dire : le style, c'est l'homme même. Il a donné une nouvelle version en quatre actes de sa partition sur un texte italien. Les morceaux qui produisent le plus d'effet sont la cavatine du marquis de Posa, la scène dans laquelle don Carlos embrasse la cause des députés flamands, l'air de Philippe II, « *Je dormirai sous ces voûtes de pierre*, » qui est d'une mélancolie profonde, et l'air que chante *con disperazione* la princesse Eboli.

L'opéra d'*Hamlet* va clore en 1868 et pour longtemps la série d'ouvrages dignes de rester au répertoire de notre Académie nationale de musique, jusqu'à ce qu'un *opéra italien*, l'*Aïda* de Verdi, soit appelé à prendre place dans ce répertoire devenu trop international.

Il y a des artistes peintres, architectes, sculpteurs, très bien doués, experts dans leur art, qui semblent ne pouvoir donner toute la mesure de leur talent qu'au contact d'un sujet en harmonie avec leur nature. Tels peintres, comme Flandrin, Orsel, Overbeck, auraient traité un tableau de genre assez médiocrement : ils ont excellé dans les sujets religieux : tels architectes, comme Viollet-le-Duc, Lassus, Abadie, Questel, ont déployé leur admirable science dans la construction ou la restauration de cathédrales, d'édifices romans ou gothiques, et ne se seraient peut-être pas

placés hors de pair dans l'aménagement d'un hôtel princier ; tels statuaires, comme Puget, ont traité avec sublimité le genre héroïque, et seraient restés inférieurs à eux-mêmes dans la composition de groupes de naïades et de nymphes gracieuses, où Girardon excellait. Ils sont bien rares les statuaires qui peuvent traiter, comme l'a fait Rude, avec une égale supériorité *le Départ pour la guerre* à l'Arc de Triomphe de l'Étoile et *le Jeune pêcheur napolitain* jouant avec une tortue, que l'on admire au Louvre, le *Mercure* s'élevant dans les airs et l'*Hébé* qui est au Musée de Dijon. Ils sont encore plus rares les musiciens comme Rossini, qui de la même main ont écrit le *Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*, le *Comte Ory* et *Semiramide*.

Il y a des compositeurs dont les inspirations restent à l'état latent, comme les étincelles dans les veines du silex jusqu'à ce qu'un choc les fasse jaillir.

M. Ambroise Thomas a trouvé dans le poème de *Mignon* et dans celui d'*Hamlet* les inspirations qui convenaient le mieux à la fibre secrète de son talent, à la fois poétique, un peu rêveur et distingué. Dans le *Songe d'une nuit d'été*, dans *Psyché*, il n'a pu en donner les marques qu'incidemment. Les deux ouvrages qu'il avait fait représenter à l'Opéra, *Carmagnola* en 1841, le *Guerillero* en 1842, n'avaient pas réussi. *Hamlet*, donné vingt-six ans après, est resté depuis dix-sept ans au répertoire, et tout fait croire qu'il s'y maintiendra.

La portée philosophique qu'on attribue, à tort à mon avis, à la tragédie de Shakespeare, semblait être un obstacle au succès. Les auteurs ont éliminé presque complètement les déclamations psychologiques et n'ont conservé que les situations fortes du drame. Ils auraient dû retrancher le *To be or not to be* et la scène aussi peu lyrique que possible des fossoyeurs. Faisant usage d'un éclectisme judicieux, M. Ambroise Thomas a concilié la mélopée récitante, que les sectaires de la théorie wagnérienne préconisent comme le *nec plus ultra* de la vérité dramatique, avec la mélodie *absolue* comme ils l'appellent. On pourrait peut-être reprocher trop de morbidesse et de recherche dans les récitatifs. Les concessions faites aux hérésiarques de l'art musical sont très habilement ménagées. Les airs, les duos, les chœurs ne sont pas du tout composés sur le même plan que ceux des ouvrages précédents. Ils sont courts, plutôt estompés que dessinés ; les modulations fréquentes et les rythmes brisés les affranchissent des reproches que ces novateurs adressent avec si peu de mesure et de politesse à ce qu'on pourrait appeler en langage de boulevard *le vieux jeu*. Dans ce vieux jeu, la partie est, à mon avis, bien plus difficile à gagner que dans le nouveau. Mais il suffit que M. Ambroise Thomas l'ait gagnée grâce à des

morceaux où la mélodie domine suffisamment et même avec beaucoup de sentiment et de charme et parmi lesquels je citerai le duo « *Doute de la lumière* », l'arioso de la reine, la chanson bachique, la phrase « *Allez dans un cloître, Ophélie* », la fête du printemps, la valse « *Partagez-vous mes fleurs* », la ballade suédoise. L'interprétation de l'ouvrage a été remarquable. Mmes Nilsson, Gueymard et M. Faure ont contribué au succès.

L'*Érostrate* de M. Reyer (1871) et *l'Esclave* d'Edmond Membrée (1874), la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet (1876), n'eurent que peu de représentations.

Le Roi de Lahore de M. Massenet, donné en 1877, parut d'abord devoir réussir; mais son succès dura peu. Le livret a beaucoup d'analogie avec celui de *la Vestale*, mais il lui est inférieur : car on s'intéresse peu à une donnée toute de convention, étrangère aux sentiments humains. On a beau transporter le spectateur aux extrémités du monde et même dans le paradis d'Indra, éblouir ses yeux par les décors les plus resplendissants, il faut que l'âme s'y retrouve vivante avec ses passions et avec une sanction de ses vertus ou le châtiment de ses crimes. La curiosité ne supplée jamais à l'intérêt, et le compositeur ne peut vivifier son inspiration près d'un foyer éteint. M. Massenet a prodigué dans cet ouvrage avec exubérance les ressources de la sonorité de l'orchestre. Le premier acte est surtout remarquable. Dans le second acte, la scène de l'incantation a plus étonné que charmé, à cause de son intensité bruyante. Le morceau le plus applaudi est la cantilène chantée par Scindia au quatrième acte : « *Promesse de mon avenir* ». M. Massenet s'est conformé à une théorie d'outre-Rhin, qui consiste dans la répétition de phrases typiques, caractéristiques si l'on veut, qui donnent il est vrai une sorte d'unité à l'œuvre dramatique. Cet effet a été employé par des maîtres avant que Wagner en fît un procédé à son usage, mais ils l'ont employé avec discrétion. Au point de vue technique, le style de M. Massenet offre des contrastes d'impétuosité et de morbidesse qui ne sont pas précisément des indices d'une inspiration féconde et variée. L'abus des dissonances hardies se succédant sur des notes pédales infiniment prolongées, rend la pensée musicale indécise, incertaine et finit par faire perdre le sentiment de toute tonalité; pourquoi couvrir de nuages les idées qu'on suppose dignes d'être exprimées?

Les amateurs du grand art n'ont pas apprécié comme ils auraient dû le faire les efforts de M. Gounod pour s'élever à la hauteur du sujet dans l'opéra de *Polyeucte* représenté en 1878 et qui renferme plusieurs beaux fragments : l'entrée triomphale de Sévère dans Mélitène; le duo de Pauline et de Sévère où se trouve cette phrase expressive : « *Soyez généreux* »; la cavatine de Sévère : « *Pour moi, si mes destins* »; le *Credo* chanté par

Polyeucte ; la scène de la conversion de Pauline, dans laquelle le compositeur a trouvé des accents enthousiastes pour exprimer l'ardeur du martyre unie à la force de l'amour. Mais l'insuccès des *Martyrs* de Donizetti à l'Opéra aurait dû avertir les auteurs que les sujets religieux dans lesquels la foi résolue jusqu'au martyre est l'élément capital ne réussissent jamais au théâtre.

Les noms des interprètes de l'ouvrage de M. Gounod montrent que l'exécution en a été excellente : Salomon, Sellier, Lasalle, Bosquin, Auguez, Menu, Bataille, Gaspard, Mme Krauss, formaient un ensemble remarquable.

La Reine Berthe de MM. Jules Barbier et Victorin Joncières n'a eu que trois représentations en 1878.

Il faut croire que M. Vaucorbeil, alors directeur de l'Académie nationale de musique, a perdu alors toute espérance d'obtenir un succès avec une partition d'auteur français, puisqu'il a donné en 1880 *Aïda*, opéra de Verdi, représenté en 1871 sur le théâtre du Caire, à la Scala de Milan en 1872 et à la salle Ventadour en 1876. Il est incontestable qu'*Aïda* a été l'ouvrage le plus remarquable qu'on ait entendu à l'Opéra depuis *Hamlet*, c'est-à-dire depuis douze ans. Le poème a de la grandeur et de l'intérêt. M. Vassali, conservateur du Musée de Boulaq, a fourni la donnée du livret et le scenario, que M. Camille du Locle a versifié et que Ghislanzoni a traduit en vers italiens. Mariette-Bey, le savant égyptologue, a fourni tous les renseignements archéologiques sur les coutumes égyptiennes au temps des Pharaons, dessiné les costumes et réglé l'appareil scénique. On conviendra qu'un compositeur a rarement à mettre en musique un sujet aussi étudié et bien préparé. Il en a tiré un parti d'autant meilleur que les situations fortes convenaient à son tempérament artistique ; en effet, la passion sauvage, le fanatisme, la haine, la jalousie, le désespoir impuissant, le plus affreux supplice qui tient lieu de dénouement, tout cela se trouvait à l'unisson des cordes favorites du musicien et, il faut le dire aussi, des goûts particuliers de cette génération plus avide de sensations que d'émotions tendres et élevées.

L'année 1882 aurait pu être glorieuse pour l'école française, car une œuvre grande et belle a enfin été représentée à l'Opéra : je veux parler de la *Françoise de Rimini* de M. Ambroise Thomas.

La partition est aussi remarquable que celle d'*Hamlet*, du même auteur. Elle est même plus riche, plus variée, et par moments empreinte d'un sentiment plus élevé. Comment se fait-il donc que cet opéra n'ait pas recueilli les suffrages dont il était si digne ? En ce temps de théories creuses sur l'art, un compositeur en vue doit être bien perplexe. S'il met

trop de mélodie dans son œuvre, les musiciens qui en sont peu pourvus ne manquent pas de la décrier, de la faire passer pour démodée et de l'envoyer rejoindre les vieilles lunes. Comme plusieurs de ces musiciens se sont faits journalistes, ils plaident *pro domo sua*, et leur influence n'est pas sans causer quelque dommage à la réputation du compositeur. Si celui-ci, au contraire, se montre sobre de motifs trop accusés et faciles à retenir, le public à son tour attribue leur absence ou leur rareté à un manque d'imagination.

Le meilleur moyen d'échapper à ce dilemme serait, à mon avis, de rester soi-même, de ne faire de concessions à personne, pas même au goût qui paraît être celui de l'époque, car il repose sur des bases fragiles et flotte au gré d'impressions aussi frivoles que mobiles à l'excès. Un autre écueil est celui de la sujétion à un livret *mal conçu*, dont le plan défectueux compromet le bon effet des talents du musicien. M. Jules Barbier a écrit des pièces charmantes et transformé heureusement pour la scène lyrique des chefs-d'œuvre de Shakespeare, de Gœthe et de Schiller. Cette fois il s'agissait de Dante et d'un épisode célèbre de *la Divine Comédie*. Il a moins bien réussi ; une recherche exclusive de l'effet par des moyens puisés en dehors de l'action elle-même a été la cause des graves erreurs qu'offre le livret de *Françoise de Rimini*.

Il y a un prologue. Ce prologue, très beau et magistralement traité par le musicien, a été certainement la cause de l'insuccès d'un des plus remarquables opéras de ce temps. Pourquoi cette scène anticipée de l'enfer? Pourquoi faire connaître d'avance au spectateur le dénouement funeste des amours de Francesca et de Paolo? Pourquoi lui dire au lever du rideau qu'une lecture fatale a été l'origine de leur passion, légitime au début, criminelle ensuite? Le spectacle de la catastrophe précède l'exposition du drame ! Il était plus logique assurément de commencer par l'histoire elle-même, dont les incidents se seraient déroulés successivement, de concentrer l'intérêt sur Francesca et sur Paolo, en rendant Malatesta odieux, afin que la vengeance qu'il tire de l'outrage fait à son honneur ne soit pas confondue avec les crimes sans excuse dont il se serait rendu coupable. On aurait dû éviter de faire prédominer dans la première partie de l'opéra la note sombre et les accents plaintifs que rien, à l'exception du ballet, ne vient plus interrompre. Puisque les auteurs avaient imaginé les fiançailles de Paolo et de Francesca pour donner à leur passion une origine moins coupable, ils auraient pu tirer de cette situation un acte brillant où tout aurait exprimé l'expansion du bonheur. L'intérêt aurait été ensuite en croissant jusqu'à la scène du livre, qui aurait amené le dénouement. Ce

n'est qu'après le meurtre des deux amants par Malatesta qu'il fallait transporter le spectateur dans l'autre monde et lui montrer l'expiation sous un double aspect et ensuite le pardon. C'est dans la scène d'horreur des enfers que la vue du couple infortuné pouvait motiver l'apparition de Dante et de Virgile, le récit douloureux de Francesca et le dialogue des deux poètes. Cette scène eût pu être d'une beauté dramatique incomparable, présentée telle que Dante l'a décrite :

« Tandis que l'un des esprits parlait ainsi, l'autre pleurait si fort, que, par compassion, je devins comme si j'allais mourir.

« Et je tombai comme un corps mort tombe. »

Virgile intervenait alors, puis Béatrix, représentant la sagesse et la miséricorde divines. Les deux amants se seraient séparés à sa voix, car il n'y a pas d'apothéose possible, même à l'Opéra, sans cela. Leur union dans l'enfer étant leur supplice, elle devait cesser au moment où ils sont pardonnés. Francesca, prosternée aux pieds de Béatrix rayonnante de la splendeur céleste, aurait rappelé la femme adultère aux pieds du Christ miséricordieux. Au point de vue de la représentation, le rôle de Malatesta est trop imposant. Le frère aîné de Paolo Lanciotto, qui épousa Francesca, était un prince boiteux et difforme. Ce Lanciotto, sous le nom de Malatesta, a été représenté à l'Opéra par M. Lasalle, dont la taille élevée et la belle prestance ont fixé l'attention sur sa personne plus que sur celle de son rival. Or on sait combien au théâtre les qualités physiques influent sur les impressions du public.

Les morceaux les plus remarqués dans la partition considérable de M. Ambroise Thomas sont les suivants : dans le premier acte, le trio « *Italie!* », les strophes d'Ascanio, le chant de guerre et le dernier chœur, « *Gloire au guerrier valeureux* »; dans le second acte, l'air de Francesca « *Il vit, celui que j'ai pleuré* »; dans le troisième, les airs de ballet le *Capriccio*, la *Habanera*, la *Sevillana*. Une *habanera* deux siècles avant la découverte de l'Amérique, c'est pousser trop loin l'anachronisme! mais ces hors-d'œuvre sont charmants. Dans le quatrième acte, la chanson d'Ascanio « *Sans combattre, pourquoi se rendre?* » est une mélodie d'un tour élégant ; l'air de Paolo « *J'ai voulu te revoir* » et enfin le duo final sont pleins de poésie, de passion, et leur caractère dramatique n'exclut nulle part la satisfaction absolue de l'oreille et du goût.

Chacun peut vérifier sur la partition la valeur des fragments que j'ai cités. Mais, quant à l'instrumentation, aucune analyse ne peut donner une idée de la finesse de ses détails, de la parfaite distribution des ressources sonores d'un orchestre comme celui de l'Opéra; le style de M. Ambroise

Thomas est généralement complexe et plein d'intentions délicates. Aussi s'est-il toujours attaché à colorer ses idées à l'aide des timbres des divers instruments. Il est certainement le maître qui a le plus développé en France l'art de l'orchestration.

De cette conception élevée nous descendons dans la région d'un drame vulgaire dont le sujet était peu digne de notre Académie de musique et de la situation considérable que M. Gounod s'est faite dans le monde des arts. *Le Tribut de Zamora* fut représenté en 1881 et, il faut le dire, avec aussi peu de succès que les autres ouvrages écrits par le compositeur pour notre première scène. Il semble que les œuvres de demi-caractère conviennent mieux à son genre de talent, car il faut remarquer que les drames de *Faust*, de *Roméo et Juliette*, ont été ramenés à des proportions moindres que celles qu'on aurait pu concevoir. Dans *le Tribut de Zamora*, les procédés du dramaturge touchent au ridicule, et les phrases ronflantes, « *Vieille Castille, haut les fronts, haut les cœurs,* » sonnent dans le vide, parce qu'aucun personnage n'est intéressant, aucune situation n'a été prise dans la nature! L'idée d'un tribut annuel de cent vierges que la ville de Zamora doit payer au khalife pour peupler son harem est du ressort de l'opéra-comique. La pauvre Xaïma, mise en loterie avec dix-neuf autres jeunes filles, et emmenée sous les yeux de son amoureux transi Manoël; le vieux roi Ramire qui conseille à ses sujets la plus lâche soumission au vainqueur; Xaïma mise en adjudication, et disputée par son amant au despote Ben-Saïd qui l'achète dix mille dinars d'or; une folle, Hermosa, reconnaissant dans Xaïma sa fille, excitant le peuple espagnol à secouer un joug odieux, et montrant plus de logique dans ses actes que les autres personnages, constituent, avec des détails sur lesquels il est inutile d'insister, le pire livret qu'ait vu depuis bien longtemps l'Opéra. La partition de M. Gounod est seule intéressante. Les morceaux les plus remarqués sont : en premier lieu, un chant patriotique déclamé et joué avec un grand talent de tragédienne par Mme Krauss : « *Enfants d'Ibérie* »; la mélodie offre une réminiscence de la phrase du finale de *Moïse* de Rossini : « *Redouble d'ardeur et de zèle* »; ensuite la scène de la vente, qui est la mieux réussie et traitée avec beaucoup d'habileté; puis la légende de l'hirondelle, « *Pitié ! mon ange !* » dite par la folle Hermosa. La musique de M. Gounod a besoin d'être associée à un très bon poème, ou à un livret tiré des œuvres maîtresses, signées par Shakespeare, Gœthe, Schiller, Molière, Corneille, La Fontaine, Mistral. Livrée à elle-même, c'est une âme sans corps. Les abus de la presse, l'invasion des critiques d'art, qui sont généralement plutôt des littérateurs que des artistes, ont exercé une in-

fluence déplorable, à mon avis, sur la nature de l'inspiration chez les plus excellents musiciens. Plusieurs d'entre eux ont mis trop de littérature et d'intensité nerveuse dans leur musique et, croyant en fortifier l'expression, l'ont affaiblie en ne se souciant pas assez d'avoir des idées essentiellement musicales, idées ayant en soi une existence indépendante à la rigueur et du texte et des souvenirs des romans à la mode, et de l'instrumentation, et du nombre des exécutants, et du concours des personnalités célèbres auxquelles on a donné le nom d'*étoiles*, plus ou moins filantes.

Je sais qu'il est d'usage maintenant de dédaigner les mélodies qui restent gravées dans la mémoire et auxquelles on peut trouver encore du charme si on les entend en dehors de l'appareil théâtral et dégagées de toute sonorité orchestrale. Je crois, néanmoins, qu'il y a là une preuve irrécusable d'inspiration réelle et vivace. Après de longues années d'application d'un système musico-littéraire préconisé par plusieurs hommes d'esprit, on n'a pu vaincre la résistance de la plus grande partie des musiciens et des amateurs de goût, qui persistent à admirer et à sentir encore la grâce ou la force ou le sentiment des mélodies d'Auber, de Rossini, d'Hérold, de Weber, de Donizetti, de Verdi, d'Halévy, de Meyerbeer.

Il est à remarquer que plusieurs des protagonistes de cette nouvelle esthétique ont presque autant écrit en prose qu'en notes de musique. Liszt a été le philosophe des musiciens et le musicien des philosophes. Schumann a été journaliste, Berlioz feuilletonniste et écrivain toute sa vie; Wagner a publié autant de volumes que de partitions.

Un si habituel usage de la plume a bien pu, chez quelques-uns, distraire l'oreille du musicien, remplacer par le système et la théorie spéculative l'inspiration, émousser la *finesse du goût* et affaiblir le sentiment de la nature.

Nous avons vu que, depuis 1868, année de la représentation d'*Hamlet*, aucun opéra n'avait pu triompher de l'indifférence du public, ni rester au répertoire. Après ces quinze années à peu près stériles, l'opéra de *Henri VIII* est venu continuer, en 1883, cette série néfaste.

L'auteur de la musique, M. Camille Saint-Saëns, occupait depuis de longues années une place considérable dans le monde musical. Pianiste remarquable, musicien accompli, il s'était fait connaître comme le plus chaleureux représentant en France des doctrines d'outre-Rhin, wagnériennes et schumanniennes, et n'avait pas dissimulé son dédain à l'égard

des plus grands compositeurs italiens et même français. Sa bonne foi était irrécusable, et un grand talent d'exécution, uni à une habileté consommée dans l'art d'écrire en musique, lui a ouvert les portes de tous les orchestres et de plusieurs théâtres.

Je ne parlerai pas des morceaux symphoniques, pour lesquels il a montré une aptitude incontestable ; mais, puisqu'il est traité ici des ouvrages lyriques, nous devons constater à regret qu'aucun d'eux n'a révélé chez M. Saint-Saëns un compositeur qu'on puisse admettre au nombre de ceux dont il a critiqué si amèrement les œuvres.

La Princesse Jaune (un acte, joué à l'Opéra-Comique en 1872), *le Timbre d'argent* (4 actes), représenté au Théâtre-Lyrique en 1877, *Samson et Dalila* (3 actes), à Weimar en 1878, *Étienne Marcel* (4 actes), au Grand Théâtre de Lyon en 1879, et à Paris en 1884, réussirent peu. *Henri VIII* ne semble pas devoir prendre place non plus dans le répertoire de l'Opéra. Toutefois je m'arrêterai quelques instants sur cet ouvrage important par ses proportions. Le sujet n'était pas heureux. Il faut toujours qu'il y ait dans un livret d'opéra un personnage sympathique, homme ou femme. Or Henri VIII est le plus antipathique des tyrans. Anne de Boleyn ne sait aimer ni don Gomez son fiancé, ni son royal amant. A la fois faible et vaniteuse, sans esprit, sans cœur et sans courage, elle n'a excité aucun intérêt. Son amoureux transi est un ambassadeur bien jeune d'expérience, qui exhale de vaines plaintes, montre une impuissance et une incapacité qui le rendent presque ridicule ; enfin la pauvre Catherine d'Aragon, délaissée dès le premier acte, abandonnée de tous, cédant la place à sa dame d'honneur, et toujours en larmes, peut bien exciter la compassion, mais ce n'est pas assez. Il n'y a qu'une scène fort belle dans cette pièce, c'est lorsque, au quatrième acte, Catherine, en possession d'une lettre qui peut perdre son indigne rivale, tout en étant en proie elle-même à une jalousie que Henri VIII alimente encore par les marques d'une tendresse feinte pour Anne, jette au feu cette preuve des relations passées de cette princesse avec don Gomez, obéissant ainsi à une pensée généreuse et toute chrétienne. Elle expire après ce dernier effort, et la toile tombe sur cette parole qui fait prévoir une nouvelle tragédie et dont la forme est un peu commune :

> Morte avec son secret ! mais si j'apprends jamais
> Qu'on s'est raillé de moi, la hache désormais !

M. Saint-Saëns appartient à une école où l'on s'est trop moqué des cavatines et des duos pour que le nom de ces morceaux soit écrit dans

sa partition, divisée par scènes; mais si le nom n'y est pas, la chose subsiste. Il suffit de citer la mélodie chantée par don Gomez, « *La beauté que je sers est blonde* », les strophes ou couplets du roi, « *Qui donc commande quand il aime?* », une mélodie caractérisée sur ces mots : « *Si tu savais comme je t'aime!* » laquelle, selon les préceptes de Wagner, est répétée souvent dans le cours de l'ouvrage; un duo entre Anne de Boleyn et Henri au second acte : « *Je cède au penser qui m'enivre* » ; un air de basse chanté par le légat : « *Fatal orgueil des rois* »; au quatrième acte, une romance de don Gomez et un quatuor final exprimant la scène très dramatique que j'ai décrite et que Mme Krauss a jouée en grande tragédienne.

Des ballets, des marches, des ensembles complètent cette volumineuse partition. Ce n'est donc pas dans la conception de la partie vocale scénique qu'il faudrait chercher une divergence ; mais c'est dans le parti pris d'une symphonie continue dans l'orchestre, idée contestable parce qu'elle est contraire à la nature du drame lyrique.

L'oreille de l'auditeur est fatiguée de cette tension prolongée et de cette suite non interrompue de combinaisons rythmiques et orchestrales qui se succèdent sans points ni virgules. Les airs de ballets, variés en partie sur des motifs écossais, ont été traités avec une verve originale et une grande habileté dans l'instrumentation.

Depuis Auber et Halévy, MM. Ambroise Thomas et Gounod sont les seuls compositeurs français qui aient obtenu à l'Opéra des succès durables et incontestés.

L'Académie royale de musique, *vulgo* l'Opéra, reçut en 1848 le nom ridicule de *Théâtre de la Nation*. Si on l'avait appelée Académie de musique de la Nation, ou Académie nationale de musique, cela aurait mieux exprimé son objet, la raison d'être de son existence, à la condition d'y représenter des œuvres d'origine nationale, sorties du cerveau d'auteurs français. Mais qu'y a-t-il de *national* dans un établissement qui subsiste à l'aide des ouvrages de compositeurs italiens ou allemands, surtout depuis un siècle? qu'on le remarque bien. Il eût été à désirer que sous les gouvernements modernes on se fût attaché à donner aux compositeurs nationaux, indigènes, la protection dont ils jouissaient au temps où les institutions publiques s'appelaient royales. On ne peut pas dire que le petit Lulli, élevé en France et ne l'ayant jamais quittée, ne soit pas devenu un grand compositeur français; mais oublions ce long règne. De Cambert à Glück, de 1671 à 1774, on ne compte pas un seul opéra français représenté dont le compo-

siteur n'ait été Français, à l'exception du *Devin du village*, écrit en collaboration avec un musicien lyonnais par le citoyen de Genève J.-J. Rousseau. C'est un fait à constater dans l'histoire de la musique pendant un siècle. Depuis Glück, que voyons-nous? Grétry, Cambini, Piccinni, Paisiello, Sacchini, Chrétien Bach, Mayer, Anfossi, Salieri, Vogel, Cherubini, Zingarelli, Gresnick, Porta, Nicolo-Isouard, Winter, Blangini, Spontini, Fiocchi, Paër, Alexandre Piccinni, Reicha, Stadler, Gyrowetz, Garcia, Sor, Mozart, Carafa, Liszt, Rossini, Weber, Meyerbeer, Niedermeyer, Marliani, N. de Ruolz, Donizetti, Burgmüller, Flotow, Balfe, Pugni, Rosenhain, Verdi, Wagner, Limnander, Gabrielli, duc Ernest de Saxe-Cobourg, Biletta, prince Poniatowski, et je n'ai en vue ici que le répertoire des ouvrages représentés à l'Opéra.

Celui de l'Opéra-Comique n'a pas échappé à l'invasion; mais, grâce au genre de pièces qui est longtemps resté conforme aux goûts de l'esprit français, ce théâtre n'a fait qu'entr'ouvrir ses portes aux musiciens étrangers. L'énumération que je viens de faire des compositeurs dont les œuvres ont occupé depuis un siècle la scène de l'Opéra, Italiens, Autrichiens, Prussiens, Bavarois, Belges, Bohèmes, Hongrois, Espagnols, Anglais, prouverait-elle l'infériorité de notre génie national? Y a-t-il gagné ou perdu en puissance, en fécondité? Avec l'ère de nos révolutions a commencé l'importation de la littérature étrangère, de la philosophie étrangère. Pendant que les auteurs dramatiques et les compositeurs empruntaient à Dante, à Shakespeare, à Byron, à Gœthe, à Schiller, à Walter Scott les sujets de leurs ouvrages, les écrivains et les professeurs préconisaient les doctrines de Locke, de Kant, de Hegel, de Lessing, de Spinosa, de Darwin et même de Schopenhauer. Je ne veux pas conclure, je me contente de signaler à l'attention de mes lecteurs ce thème à réflexions :les monarchies sont plus favorables à la conservation du patriotisme que les républiques. Les premières fondent les mœurs, les coutumes, les traditions, élèvent les âmes, forment le caractère national. Les secondes ne sont qu'une agglomération d'intérêts privés; elles tendent par conséquent à un effacement des frontières, effacement favorable au trafic et destructeur de l'idée de patrie. Le cosmopolitisme énerve les qualités propres au sol natal et fait perdre à l'individu une partie des éléments constitutifs de l'être moral et physique qu'il a reçus de ses ancêtres. Les peuples anciens comprenaient bien cette vérité, et ils la pratiquaient même avec trop de rigueur. Si les Athéniens n'avaient pas traité de barbares les peuples étrangers, ils ne nous auraient pas laissé tant de chefs-d'œuvre qui attestent la puissance du génie hellénique. Pour rester sur le terrain musical, n'est-il pas permis de désirer un mode de conci-

liation, au moins en ce qui regarde le répertoire italien, qui consisterait à rétablir ce qui a existé presque sans interruption depuis longtemps, c'est-à-dire un Théâtre Italien permanent. Les traductions ne seraient plus nécessaires pour connaître les opéras principaux joués à la Scala, au San Carlo et ailleurs, et notre Académie justifierait un peu plus aisément sa qualification de *nationale*.

CHAPITRE XV

DANSES ET BALLETS

Chez les Égyptiens, la danse avait, dit-on, un caractère religieux. Je n'en suis pas certain. On peut affirmer, d'après de nombreux documents, que des danseuses prenaient part aux cérémonies sacrées et aux fêtes publiques et privées. Il y avait aussi des ballets astronomiques dans lesquels on représentait l'évolution des planètes, les signes du zodiaque, les constellations.

Les danses autour des idoles étaient en usage chez les Phéniciens. Les Hébreux, souvent enclins à violer la législation de Moïse et à adopter les mœurs étrangères, dansèrent aussi autour du veau d'or.

Ils pratiquaient pour leur propre compte les danses sacrées employées chez les Assyriens dans les cortèges, les processions, les fêtes religieuses et nationales. Le bas-relief de Koyoundjik, dont j'ai reproduit la figure dans la première partie de cet ouvrage, donne une idée de cette danse grave, à laquelle le roi David s'est livré devant l'arche, au grand mécontentement de sa femme Michol[1].

Il est évident que chez les Grecs, surtout chez les Athéniens, la danse affectait les formes les plus gracieuses. Les monuments nous en offrent des preuves irrécusables. Les *gymnopédies* instituées à Sparte n'avaient pas seulement pour objet de développer la vigueur physique des enfants et des jeunes gens par des exercices réguliers d'agilité et des efforts muscu-

1. Voyez page 54.

laires; mais, afin d'y intéresser le peuple, on donna ce nom à des fêtes en l'honneur d'Apollon et de Bacchus dans lesquelles des adolescents et même des hommes dansaient nus en public. Thalétas et Alcmon composèrent des chants et une musique instrumentale pour accompagner ces danses. Athénée rapporte qu'on chantait dans les gymnopédies les *pæans* d'un poète lacédémonien nommé Dionysodote. Dans une société où les plaisirs et les devoirs avaient été équilibrés par le législateur de telle sorte qu'ils étaient comme confondus, il fallait une grande vigilance pour maintenir un état de choses si contraire à la nature, malgré ses avantages sur la civilisation plus libre de la race ionienne.

Sans cette rigueur, la danse n'aurait pu rester si longtemps (depuis Lycurgue jusqu'à Lysandre) une institution nationale d'éducation, un acte religieux et une pantomime guerrière. Je crois même que la danse ainsi comprise par les Spartiates aurait eu beaucoup de ressemblance avec les danses sacrées usitées chez les peuples de l'Asie et même chez les Hébreux, si les habitudes idolâtriques n'avaient corrompu le sens moral de la Grèce entière au point d'étouffer le sentiment le plus élémentaire de la loi naturelle. Un peu plus de décence dans cette gymnastique n'aurait pas empêché les jeunes Lacédémoniens d'être robustes, souples et agiles, ni les femmes de Sparte d'être réputées les plus belles de la Grèce. Cela dit, je crois que, dans les fêtes publiques et religieuses, la chorégraphie devait produire de très beaux effets. Ces chœurs d'enfants, d'adolescents et de vieillards, ces théories de jeunes filles, cette danse guerrière si populaire, la pyrrhique, étaient réglés par des lois et placés sous la protection du caractère religieux et du patriotisme. Comment un art comme celui de la danse, mêlé aux chants et à la musique, et dans des conditions que notre imagination tolère à peine, a-t-il pu ne pas dégénérer promptement et devenir une bacchanale hideuse? C'est là un problème qui a été résolu, grâce à une vertu qu'il faut honorer partout et toujours : le respect des dieux et des lois.

A la suite des guerres d'Alexandre et de l'envahissement des mœurs asiatiques, les danses prirent un tout autre caractère, et les mille prêtresses qui desservaient le temple de Vénus dans l'Acro-Corinthe ne ressemblaient guère aux jeunes Athéniennes qui brodaient pour la fête des Panathénées le péplum de Minerve.

Parmi les danses grecques, il faut ranger la *cordace*, danse analogue au passe-pied, la *sicinnis*, qui était plus animée, et l'*emmélie*, danse gracieuse et noble du genre de la pavane.

L'invention de la *danse de la grue*, ainsi nommée parce que les danseurs

se suivaient à la file comme les grues en voyage, est attribuée à Thésée. Il est probable que les Phocéens l'ont apportée à Marseille et que c'est là l'origine de la *farandole*.

Empuse, danseuse grecque, était si agile, au dire d'Aristophane, qu'on ne pouvait suivre les mouvements de ses bras et de ses pieds; on la qualifiait de « fantôme ».

Les ballets d'action qui succédèrent, au dix-huitième siècle, aux opéras-ballets, remontent à une haute antiquité. Athénée et Lucien nous ont transmis plusieurs sujets représentés par les gestes et la pantomime des acteurs : c'était l'histoire d'un jeune homme appelé Hymen; c'étaient les amours de Ménalque et d'Eriphanis; l'enlèvement de Borée par les nymphes; le désespoir et la mort volontaire de Calice dédaignée par Erasius.

On prenait plaisir à voir jouer au naturel ces légendes traitées par les poètes et connues de tous. Il est évident que la musique accompagnait la pantomime et lui donnait le caractère poétique sans lequel tout divertissement de ce genre serait grossier.

Les célèbres acteurs Pylade et Bathyle composèrent sous Auguste des ballets où la pantomime, la danse et la symphonie eurent beaucoup de succès. C'étaient de vrais ballets d'action, et cette forme de danse s'appela la *danse italique*. Dans le ballet de *Glaucus* l'expression était si bien rendue que la représentation était interrompue par des pleurs et des sanglots. On connaît la satire de Juvénal contre la tenue des dames romaines pendant la représentation du ballet de *Léda*.

Hylas succéda à Bathyle dans la faveur du public.

Aux noms de Messaline, de Domitia se rattachent ceux des pantomimes Mnester et Pâris.

La *danse nuptiale* des Toscans fut prohibée par Tibère, comme trop licencieuse.

J'ai parlé précédemment des danses orientales en traitant de la musique qui en est l'accompagnement obligé. Tout porte à croire que dans ces contrées, où les habitudes s'immobilisent, le genre des danses est resté le même pendant des siècles, c'est-à-dire plutôt plastique qu'artistique. Les pas des almées, des bayadères, des ghaouàzis, restent aussi étrangers à l'art de Terpsichore qu'une bourrée d'Auvergne l'est aux tricotets et aux pointes de Mlle Rosita Mauri.

Les danses des derviches avaient à l'origine un sens mystique, qu'elles ont perdu; ce n'est plus qu'une coutume fanatique, stupide et même souvent une industrie.

L'art de la danse paraît avoir été peu cultivé pendant le haut moyen âge. On ne peut guère donner le nom de danses sacrées à certains usages bizarres qui se perpétuèrent les jours de fête devant les églises, et qui eurent même lieu à l'intérieur, si l'on peut toutefois donner le nom de danses à des pantomimes, à des marches cadencées, à des figures tracées par des groupes de personnes tenant des flambeaux à la main. Le pape Zacharie avait déjà proscrit ces divertissements en 744. D'autres évêques s'opposèrent aux folies des bateleurs et aux abus des amateurs de spectacles et de *Mystères* au dedans et au dehors des édifices religieux. Le parlement de Paris interdit les représentations des scènes évangéliques, les danses et *Farces* ayant un prétexte religieux, par arrêt du 5 septembre 1667. Les feux de la Saint-Jean et d'autres anciens usages bien innocents sont encore en vigueur sur beaucoup de points de la France, de l'Italie, de l'Espagne, de l'Allemagne.

Pendant les quinzième et seizième siècles, les figures de danse se multiplièrent; elles reçurent l'empreinte des élégances de la cour des Valois; Catherine de Médicis encourageait tous les genres de divertissements.

Les airs à danser, les pavanes et les brunettes occupent une place considérable dans les plaisirs favoris de la cour sous Henri IV et sous Louis XIII, ainsi que dans les fêtes données par les seigneurs.

Les intermèdes de danse précédèrent les ballets proprement dits. Ces divertissements n'avaient aucun rapport avec la pièce; on comprenait les choses ainsi au dix-septième siècle. Les auteurs en profitaient pour faire des allusions ingénieuses à des événements récents ou actuels. Le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne, fournissait le prétexte de produire sur la scène des Basques, dansant vêtus moitié à la française, moitié à l'espagnole; des nymphes chantaient en catalan et en français.

Molière a conservé cet usage des *à-propos*, et au commencement de ce siècle même, à la Scala de Milan comme au San Carlo de Naples, on exécutait des ballets villageois entre les actes des opéras-sérias tels qu'*Otello*, *la Donna del Lago*, *Semiramide*. Les intermèdes étaient généralement très animés ; Scaramouche, Polichinelle, Trivelino, matelots, matassins, bacchantes, satyres et sylvains se trémoussaient dans les costumes les plus comiques.

Les danseurs s'habillaient en femme lorsque le rôle le comportait; on choisissait les plus jeunes.

Les danseurs du ballet de *Pomone*, en 1671, s'appelaient Saint-André, Favier, Lapierre, sous la direction de Beauchamps. Ils étaient masqués.

Les danseuses parurent pour la première fois sur la scène en 1681, dans

le Triomphe de l'amour, opéra-ballet de Benserade et Quinault, musique de Lulli.

Le *Ballet des Saisons*, donné à Fontainebleau le 23 juillet 1661, est associé à un incident de la vie de Louis XIV, alors âgé de vingt-trois ans. Il représenta dans ce ballet la blonde Cérès. La nymphe du printemps était Mlle de La Vallière. Elle ajoutait au charme de ses dix-sept ans des yeux bleus ravissants, une chevelure argentée et une expression des plus séduisantes. Elle n'avait qu'un couplet à dire, celui-ci :

> Cette beauté depuis peu née,
> Ce teint et ces vives couleurs,
> C'est le Printemps avec ses fleurs
> Qui promettent une bonne annee.

Il y en eut six d'illusions et six d'amers retours, auxquelles succédèrent trente-six années de pénitence et de larmes. Qui aurait pensé que ce blond visage s'encadrerait sitôt de la coiffe d'une carmélite !

Louis XIV à trente ans cessa de participer à ce genre de divertissement. Racine n'a jamais pu songer à donner un avertissement au roi dans le passage si souvent cité de la tragédie de *Britannicus* :

> Pour toute ambition, pour vertu singulière,
> Il excelle à conduire un char dans la carrière,
> A disputer des prix indignes de ses mains,
> A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
> A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
> A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,
> Tandis que des soldats, de momens en momens,
> Vont arracher pour lui les applaudissemens.

Quelle apparence y a-t-il qu'un auteur de goût comme l'était Racine ait introduit dans le portrait de Néron une allusion à Louis XIV? La tragédie de *Britannicus* a été représentée en 1669; le roi avait alors trente et un ans et ne figurait plus dans les ballets.

L'origine des représentations théâtrales en Angleterre, dans lesquelles la musique et la danse étaient admises, peut remonter au règne de Henri VIII. Vers 1510 eut lieu l'un des premiers *masques* connus; on appelait ainsi un spectacle de grand apparat. Benjamin Johnson était l'impresario patenté et richement prébendé des Masques sous le règne d'Élisabeth. Il s'adjoignit Fletcher et l'architecte Inigo Jones pour organiser les Masques à la cour de Jacques Ier; cette fois ils firent œuvre d'art; car le roi Jacques

aimait la musique, qu'il cultivait avec succès. *Le Satyre* fut représenté à Althorp avec des chœurs, des danses et un luxe inouï de costumes. Les titres des *masques* représentés de 1600 à 1630 montrent que la mythologie et l'allégorie en faisaient les principaux frais.

Dans les ballets de cour, les dames et demoiselles de haut rang ne dansaient pas, mais récitaient des vers qu'on leur donnait à lire souvent séance tenante et qui contenaient quelque compliment à leur adresse. Mais dans l'opéra-ballet *le Triomphe de l'Amour*, représenté à Saint-Germain-en-Laye le 21 janvier 1681, on ajouta à la déclamation les plaisirs de la danse. Les danseuses furent Mme la Dauphine, qui joua le rôle de Flore, les princesses Marianne et de Guéménée, les duchesses de Mortemart, de Sully, de Conti, de la Ferté; Mlles de Gontaut, de Seignelay; Mlles de Commercy, de Tonnerre, de Clisson, de Poitiers, de Biron. Parmi leurs cavaliers, je trouve les noms du comte de Guiche et du prince de la Roche-sur-Yon. On suivit à l'Opéra l'exemple donné à Saint-Germain par la cour, et à partir de ce moment l'usage des danseurs habillés en femme fut aboli. Les ballerines les remplacèrent, je n'ai pas besoin de dire avec quels avantages. La première dont les attraits ravirent le public fut Mlle Lafontaine, en compagnie de Mlles Roland, Lepeintre et Fernon. Les danseurs les plus en renom furent alors Beauchamps, Desbrosses, Pécourt, Le Basque, d'Olivet, Lestang, le célèbre Balon, Bouteville.

A Mlles de Subligny, Prévost, Guyot, Carville et Le Breton succédèrent Mlles de Camargo, Sallé, Roland. Vinrent ensuite le *grand* Dupré, Javillier, Fossan, danseur comique, Dumoulin.

La Camargo était d'une légèreté prodigieuse; la description de ses mérites comme danseuse n'est pas du ressort de cette histoire, et tout porte à croire que ses passe-pieds, ses entrechats battus à quatre qui excitaient l'enthousiasme en 1730, ne sont que jeux d'enfants pour nos Ferraris et nos Subra.

Si la Camargo, par sa vivacité et sa gentillesse, était l'idole du public, Mlle Sallé par sa grâce voluptueuse, par la perfection de ses poses, était celle des amateurs délicats. On connaît les portraits ravissants que plusieurs peintres et graveurs ont laissés de cette danseuse qui avait du goût, de l'instruction, quelque littérature, et aussi celui qu'en fit Voltaire en la comparant à sa rivale :

> Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
> Mais que Sallé, grands Dieux! est ravissante!
> Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!
> Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle;
> Les nymphes sautent comme vous,
> Et les Grâces dansent comme elle.



Mademoiselle de Camargo (d'après un tableau de Lancret).

Noverre et les frères Gardel furent les plus habiles chorégraphes du temps, et leur imagination fertile a doté l'Opéra de figurations qui sont devenues traditionnelles. Noverre débuta comme danseur en 1745. Il était l'élève du *grand* Dupré comme le fut aussi Gaétan Vestris, père d'Auguste, le *Dieu de la danse.* Vestris, qui était Florentin, débuta à l'Opéra en 1748.

Les frères Gardel et Noverre firent une révolution dans les habitudes de



Mademoiselle Sallé (d'après le tableau de Lancret).

la scène en débarrassant les femmes des tonnelets, les hommes des jupons arrondis par des paniers, des corsets enrubannés, des hauts plumets, des colliers de diamants, et enfin des masques. Ils ne conservèrent que les attributs nécessaires à l'intelligence du ballet d'action. Il est vrai que les sujets mythologiques en exigeaient un bagage assez compliqué, mais ils furent surtout portés par les choristes dansants, dont le personnel avait à

figurer des Bergers et des Bergères, des Faunes, des Sylvains, des Satyres, des Démons et des Génies, des Cyclopes, des Furies, des Vents, des Fleuves, des Fontaines, des Jeux, des Ris et des Plaisirs !

La danse réglée par Noverre et Gardel eut une telle vogue que des hommes du monde prenaient plaisir à aller figurer dans les ensembles. Des chroniqueurs du temps affirment que le philosophe Helvétius et le bailli du Rollet prodiguèrent leurs mollets et leurs grâces dans les ballets de l'Opéra.

Mouret, comme on l'a vu plus haut, fut choisi par la duchesse du Maine pour diriger les fêtes qu'elle donnait à Sceaux. C'est là qu'on imagina les *ballets d'action*. On commença par interpréter par la mimique seule, accompagnée d'une musique appropriée écrite par Mouret, une scène du quatrième acte des *Horaces* de Corneille. Le danseur Balon et la ballerine Mlle Prévost reproduisirent cette scène avec des mouvements si expressifs que ce genre de plaisir fut adopté dans les célèbres *Nuits de Sceaux*, et Mlle Sallé composa pour elle-même des ballets d'action sur les sujets de *Pygmalion* et d'*Ariane*.

Les pas furent aussi créés à cette époque sur des soli d'instruments. François Rebel écrivit pour Mlle Prévost un morceau de violon intitulé *le Caprice*, et la plupart des danseuses débutaient dans ce solo réglé pour leurs entrechats et leurs pointes.

Il était d'usage, au dix-septième et jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, de faire une sorte de parade sur le théâtre avant de commencer le ballet. Les acteurs s'avançaient en ordre et défilaient à l'avant-scène en saluant le public, qui applaudissait ses artistes favoris. Cette parade ou cérémonie, encore en usage dans quelques circonstances, s'appelait autrefois la *comparse*, mot italien qui signifie la comparution. C'était à l'imitation de la *monstre* qui servait de prélude aux carrousels et aux tournois. On donne aujourd'hui le nom de comparses aux figurants, hommes, femmes et enfants qui forment les cortèges, les groupes, les troupes de courtisans, de soldats, de gens du peuple.

Les danses les plus sérieuses au dix-septième siècle étaient la *bocane*, les *canaries*, le *passe-pied*, la *duchesse*, la *pavane*, la *courante*, le *menuet*, la *musette*, le *tambourin*, la *chaconne*, la *passacaille*.

La *pirouette*, dansée par Mlle Heinel de Stuttgart, fut importée à l'Opéra par Ferville.

Les entrechats étaient battus à quatre, à six et à huit.

La contredanse a été importée d'Angleterre vers 1710.

Les figures à la mode s'appelaient alors : la *jalousie*, les *manches vertes*,

les *rats*, la *cabaretière*, le *cotillon ;* la vulgarité de ces noms indique un abaissement du goût.

La distribution des figures de danse était ainsi fixée dans les opéras-ballets : dans le prologue, des passe-pieds ; au premier acte, des musettes ; au second, des tambourins ; aux troisième et quatrième actes, des chaconnes et des passacailles ; le tout dansé avec des masques, des paniers et des tonnelets.



Balon.

Noverre, chorégraphe de Stuttgart, réforma les usages de l'Opéra français à l'égard de la danse ; il supprima en partie les masques et les énormes perruques, et composa des ballets-pantomimes qui eurent le plus grand succès et prirent à partir de ce moment dans le répertoire de l'Opéra la place qu'ils ont conservée jusqu'à présent. Les principaux ballets imaginés et réglés par cet homme qui avait du génie dans son genre, furent

Médée et Jason (1775), *les Caprices de Galatée* (1776), *Apelles et Campaspe* dont Rodolphe fit la musique (1776), *les Horaces* (1777), *Annette et Lubin* (1778), *les Petits riens*, auquel Mozart collabora. Revenu obscur à Paris, malgré les succès qu'il avait remportés enfant à Versailles en 1764, Mozart s'était vu réduit à écrire des bagatelles pour les redoutes et les petits concerts privés!.. Noverre donna encore *la Toilette de Vénus* (1779) et *Médée* avec la musique de Rodolphe (1780).

Il n'y a que quelques mots à dire ici au sujet de Mlle Guimard, qui débuta comme danseuse en 1759, et ne prit sa retraite à l'Opéra qu'en 1789. Pendant cette longue carrière de trente ans, elle sut, beaucoup plus par ses talents que par sa beauté, se maintenir dans les premiers rangs. Elle créa les rôles principaux dans les ballets d'action : *Ninette à la cour*, *la Charmeuse d'esprit*, *Mirza*, *Médée*, *la Rosière* et *le Déserteur*. Les écarts de sa vie licencieuse ne sont pas du domaine de l'art de Terpsichore, quoiqu'elle ait prétendu élever un temple à cette Muse dans son hôtel de la Chaussée d'Antin, décoré *ad hoc* des peintures de Fragonard.

Maximilien Gardel, Dauberval et Gardel jeune, Aumer, Milon, Taglioni, Blache, Coralli, Mazilier, Albert, Saint-Léon, Mabille ont suivi les traces du célèbre chorégraphe Noverre (*non passibus æquis*).

Des danseuses en renom ont aussi composé des ballets : Mlles Thérèse Elssler, Fanny Cerrito, Fonta. Thérèse Elssler a composé dans l'opéra de *Gustave III* un pas qu'elle dansa avec sa sœur Fanny. Adolphe Nourrit a collaboré aux livrets de *la Sylphide* (1832), de *la Tempête* (1834), de *l'Ile des Pirates* (1835), du *Diable boiteux* (1836).

Des littérateurs se sont adonnés à ce genre de spectacle ; de Saint-Georges, Scribe, Théophile Gautier, Paul Foucher, Hippolyte Lucas ont écrit des livrets de ballets ; mais le mérite principal revient de droit au chorégraphe et au musicien.

On a vainement tenté de ressusciter l'opéra-ballet. En 1830, Mlle Taglioni inspira aux auteurs de *la Muette* l'opéra-ballet *le Dieu et la Bayadère*, mélange piquant de chant et de danses. Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau d'une part, Mlles Noblet et Taglioni de l'autre, ont procuré à ce faible ouvrage une vogue qui dura peu.

Cavé et Coralli pour le livret, Halévy et Casimir Gide pour la musique, donnèrent *la Tentation* en 1832. Ces ouvrages ne réussirent pas, moins à cause de l'impression étrange produite par des moments de silence succédant aux chants des personnages et des chœurs, que par le défaut de proportion des morceaux. Nous avons vu que dans les opéras-ballets de Lulli

et d'autres musiciens de son temps les intermèdes de danses étaient courts, tandis que rien ne refroidit plus l'effet d'une action dramatique que l'interruption renouvelée à chaque instant et tour à tour par la danse et par le chant.

Je trouve que c'était une idée excellente de transformer en ballet le scenario de certains opéras dont le sujet se prêtait à ce genre de spectacle. L'action étant connue déjà, on comprenait mieux la mimique des danseurs.



Mademoiselle Guimard (Madeleine Despréaux) (d'après un tableau de Boucher).

En outre, les motifs composés pour les scènes principales ayant naturellement une certaine force d'expression en rapport avec leur caractère gai ou triste, sévère ou tendre, dramatique ou comique, on les entendait de nouveau avec intérêt, associés à la même situation, sous une forme scénique différente, mais toujours artistique. Noverre et Gardel ont composé, des ballets charmants sur des opéras, des opéras-comiques, des comédies à ariettes et d'autres pièces, et je conseillerais volontiers à nos directeurs de théâtre

d'imiter cet exemple. Avec quel plaisir n'entendrait-on pas dans un ballet bien réglé et composé avec goût les airs de *Fra Diavolo*, des *Diamants de la Couronne*, des *Dragons de Villars*, des *Noces de Jeannette*, de *la Perle du Brésil*, de *Mignon*, du *Val d'Andorre?* Je sais que depuis un siècle bien des obstacles se sont élevés entre la muse du compositeur et l'oreille du public, que l'amour de l'art et la soif de la gloire ont fait place à l'amour de l'argent et à la soif des droits d'auteur ; que chaque affiche de spectacle



Madame Bigottini.

est étudiée par les sociétés des auteurs, éditeurs et compositeurs comme une table de Pythagore, que la moindre chansonnette sortie du gosier d'un pitre dans un café-concert est tarifée tant pour l'auteur des paroles, tant pour le musicien; j'ajouterai tant pis pour le public, qui est ainsi privé d'entendre des œuvres pleines d'esprit, d'inspiration et de charme, et forcé de se contenter d'un ordinaire très ordinaire, où le talent est rare, le bon goût nul et souvent même l'intention mauvaise.

Je rappelle ici les ballets donnés à l'Opéra, arrangés d'après des pièces intéressantes :

La Chercheuse d'esprit, par Gardel (1778).

Annette et Lubin, par Noverre (1778).

Ninette à la Cour, par Gardel (1778).

Le Déserteur, par Gardel, sur la musique de Monsigny (1784).

Achille à Scyros, par Gardel, sur la musique de Cherubini (1804).



Gardel, maître de ballet.

Acis et Galatée, par Duport, Darondeau et Gianella.

Le Barbier de Séville, par Blache et Duport, sur la musique de Paisiello (1806).

Paul et Virginie, par Gardel, sur la musique de Kreutzer (1806).

Alexandre chez Apelles, par Gardel, sur la musique de Catel (1808).

Nina, ou la Folle par amour, par Milon, sur la musique de Dalayrac (1813), dansé avec un grand succès par Mme Bigottini.

L'Épreuve villageoise, par Desforges et Milon, sur la musique de Grétry (1815); Persuis était l'arrangeur de ces derniers ballets. Il y en aurait beaucoup d'autres à citer.

On fit entendre dans le ballet de *Persée et Andromède* de Gardel (1810) des fragments de l'opéra d'*Ariodant*, belle partition de Méhul où se trouve la romance devenue populaire « *Femme sensible* », dont l'accompagne-



Marie Taglioni (rôle de la Sylphide).

ment instrumental est d'un effet charmant. Il y eut aussi des ballets de circonstance, entre autres *le Triomphe de Mars ou le berceau d'Achille*, dont la musique était de R. Kreutzer; la date de 1811 indique que la naissance du Roi de Rome en fut l'occasion.

Les ballets qui eurent le plus de succès sous la Restauration furent : *Proserpine*, de Gardel et Schneitzhœffer (1818), la *Servante justifiée*, de

Gardel et Kreutzer (1818), *le Carnaval de Venise*, *les Pages du duc de Vendôme*, d'Aumer et Gyrowetz (1821), *Cendrillon*, du guitariste Sor, *Aline*, d'Aumer et Berton.

C'est dans *le Sicilien*, ballet réglé par Petit sur la comédie de Molière, que Mlle Taglioni fit ses débuts à l'Opéra (1827). Ses grâces naturelles, sa légèreté prodigieuse, l'imprévu heureux de ses poses qui se distinguaient



Fanny Elssler (dans le ballet de la *Chatte métamorphosée en femme*).

des formes traditionnelles de l'art chorégraphique, lui valurent un succès extraordinaire sur toutes les scènes de l'Europe et en firent la muse moderne de la danse.

On doit à Hérold la musique de plusieurs ballets : *Astolphe et Joconde*, *la Somnambule* (1827), *la Fille mal gardée* (1828), *la Belle au bois dormant* (1829). A l'inverse de ce qui avait eu lieu jusque-là, le livret

du ballet de *la Somnambule*, imaginé par Scribe, devint celui d'un opéra. Le poète italien Romani s'en empara, et Bellini en fit un de ses plus beaux ouvrages, *la Sonnambula*.

Il y a des noms peu propres à devenir célèbres ou tout au moins suffisamment connus : Schneitzhœffer est du nombre. Il est pourtant l'auteur d'une excellente musique de ballet, il a écrit celle de la *Sylphide* (1832), des *Filets de Vulcain* et de bien d'autres où Marie Taglioni a brillé. Le pauvre compositeur, entendant toujours estropier son nom, demandait en grâce qu'on l'appelât *Baptiste*. C'est dans le ballet de *la Tempête ou l'Ile des Génies* que Fanny Elssler fit ses débuts. Sa sœur Thérèse débuta la même année dans le bal de *Don Juan* (1834).

Les plus jolis ballets se succédèrent alors : *le Diable boiteux*, musique de C. Gide (1836), dansé par Fanny et Thérèse Elssler, Legallois et les danseurs Mazilier, Barrez, Élie; *la Fille du Danube*, musique d'Adolphe Adam, dansé par Taglioni (1836); *la Tarentule*, de Gide (1839); *le Diable amoureux*, de Benoît et Reber (1840); *Giselle*, d'Adolphe Adam et Burgmüller (1841); *la Jolie Fille de Gand*, d'Adolphe Adam (1842); *la Péri*, de Burgmüller (1843), délicieux ballet dans lequel Carlotta Grisi obtint un grand succès; *le Violon du Diable*, de Saint-Léon et Pugni (1849); la *Fonti*, de Théodore Labarre (1855).

Les principaux ballets donnés à l'Opéra depuis 1855 furent ceux de *Pantagruel*, musique de Labarre (1855); *le Corsaire*, d'Adolphe Adam; *les Elfes*, du comte Gabrielli (1856); *Marco Spada*, d'Auber (1857); *Sacountala*, de Reyer (1858); *Graziosa*, de Labarre; *le Marché des Innocents*, de Pugni; *l'Étoile de Messine*, du comte Gabrielli (1861); *la Maschera*, de Giorza; *Néméa, ou l'Amour vengé; la Source*, du compositeur russe Minkous (1864-1866); *Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail*, *Sylvia*, de Léo Delibes; *la Korrigane*, de Widor; *Namouna*, de Lalo; *le Fandango*, de Salvayre.

Depuis le commencement du siècle jusqu'à ce jour, les ballerines qui obtinrent le plus de succès sur la scène de l'Opéra furent Mmes Bigottini, Duport, Clotilde Mafleuroy, Noblet, Legallois, Marie Taglioni, Julia, Fanny et Thérèse Elssler, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Emma Livry, Rosati, Beaugrand, Sangalli, Ferraris, Rosita Mauri, Subra. Quant aux danseurs, je me contenterai de citer Albert, Coralli, Saint-Léon, Petitpas, Mérante, Vasquez.

Le privilège exclusif des bals fut accordé à l'Opéra en 1715, et la recette fut affectée au payement de la somme de cent vingt mille livres que la

construction de l'hôtel de l'Académie avait coûté. Cet hôtel était rue Saint-Nicaise et s'appelait le *magasin*. Tous les services s'y trouvaient centralisés ; ils comprenaient les ateliers des tailleurs, le bureau de copie, les dépôts d'accessoires, etc. L'idée de cette spéculation appartenait au chevalier de Bouillon, et la raison donnée pour obtenir le privilège deux années auparavant est assez curieuse pour que j'en fasse ici mention. On fit entendre au roi que les bals particuliers donnaient lieu à des



Carlotta Grisi (rôle de Giselle).

désordres parce qu'ils n'étaient pas surveillés et que l'institution d'un bal public masqué, sous la surveillance de l'autorité militaire, les ferait abandonner. Au moyen d'une machine inventée par le P. Bourgeois, on établit le niveau entre le parterre et la scène. Par ordonnance du Régent, les bals eurent lieu trois fois par semaine depuis la Saint-Martin jusqu'à la fin du Carnaval.

La plus grande animation y régnait, et quelquefois les danseurs de l'Opéra

y exécutaient des danses comiques. Les premiers bals masqués eurent lieu à l'Opéra en 1715. Les musiciens qui dans le cours de ce siècle se distinguèrent dans la composition de la musique de danse ont été Tolbecque, Lanner, Musard, Jullien, Strauss, Bilse, Metra.

Avant de quitter la scène de l'Opéra français, sur laquelle nous avons vu représenter tant d'ouvrages et se succéder tant d'artistes du chant et de la danse, il peut être intéressant de jeter un coup d'œil sur un des chapitres de la dépense générale de l'Opéra au siècle dernier, sur celui qui concernait les émoluments des premiers sujets.

Il est loin de ma pensée de supposer que le rétablissement d'un tel état de choses soit possible, quoique à mon avis d'utiles réformes pussent être opérées au grand profit de l'art et des plaisirs élevés. Je ne publie le document suivant que pour satisfaire la curiosité du lecteur.

TABLEAU DES PAYEMENTS QUE L'ON A FAITS AUX PREMIERS SUJETS DE L'OPÉRA EN 1778.

CHANT.					
ACTEURS.	MM. Gélin. . .	Appointements. . . .	3.000	8.100	40.492
		Feux.	5.100		
	Larrivée. . .	Appointements. . . .	3.000	9.150	
		Feux.	3.150		
		Gratification accordée par brevet.	3.000		
	Legros. . .	Appointements. . . .	3.000	6.950	
		Feux.	3.950		
	Durand . . .	Appointements. . . .	3.000	6.640	
		Feux.	3.640		
	Tirot. . . .	Appointements. . . .	2.400	3.864	
		Feux.	1.464		
	Lainé. . . .	Appointements. . . .	3.000	5.788	
		Feux.	2.788		
ACTRICES.	Mlles Duplant. . .	Appointements. . . .	3.000	6.000	30.000
		Feux.	3.000		
	Beauménil. .	Appointements. . . .	3.000	6.000	
		Feux.	3.000		
	Levasseur . .	Appointements. . . .	3.000	6.000	
		Feux.	3.000		
	Duraney. . .	Appointements. . . .	3.000	6.000	
		Feux.	3.000		
	Laguerre. . .	Appointements. . . .	3.000	6.000	
		Feux.	3.000		
					70.492

On voit que le total des appointements payés en 1778 aux onze premiers sujets, chanteurs et chanteuses de l'Opéra, était inférieur aux appointements attribués souvent en ce siècle à un seul ténor.

Passons maintenant aux artistes de la danse en cette même année 1778 :

DANSE.

DANSEURS.	MM. Vestris père.	Retraite de maître des ballets	2.000^l »	9.566^l, 13^s, 4^d	38.460^l, 13^s, 4^d
		Appointements	3.000 »		
		Feux	4.566^l, 13^s, 4^d		
	Gardel l'aîné.	Comme adjoint au maître des ballets	2.000 »	11.259^l, 6^s, 8^d	
		Comme maître du magasin	1.000 »		
		Appointements	3.000 »		
		Feux	4.223^l, 6^s, 8^d		
		Gratification pour le ballet de Ninette	1.036 »		
	D'Auberval.	Comme adjoint au maître des ballets	2.000 »	7.866^l, 13^s, 4^d	
		Appointements	3.000 »		
		Feux	2.866^l, 13^s, 4^d		
	Gardel cadet.	Appointements	2.000 »	4.192 »	
		Feux	2.192 »		
	Vestris fils	Appointements	2.000 »	5.576 »	
		Feux	3.576 »		
DANSEUSES.	Mlles Allart.	Appointements	3.000 »	6.055^l, 6^s, 8^d	42.176 »
		Feux	3.055^l, 6^s, 8^d		
	Peslin.	Appointements	3.000 »	6.566^l, 13^s, 4^d	
		Feux	3.566^l, 13^s, 4^d		
	Guimard.	Appointements	3.000 »	6.853^l, 6^s, 8^d	
		Feux	3.853^l, 6^s, 8^d		
	Heynel.	Appointements	3.000 »	8.966^l, 13^s, 4^d	
		Feux	4.066^l, 13^s, 4^d		
		Gratification accordée par brevet	1.900 »		
	Dorival.	Appointements	2.000 »	3.770 »	
		Feux	1.770 »		
	Asselin.	Appointements	2.000 »	2.910 »	
		Feux	910 »		
	Cécile.	Appointements	2.000 »	3.664 »	
		Feux	1.664 »		
	Théodore.	Appointements	2.000 »	3.652 »	
		Feux	1.652 »		
					80.636^l, 13^s, 4^d

Les Vestris et les Gardel, la célèbre Guimard et Mme Théodore, à eux six, coûtaient à l'Opéra 41 058 livres. Cette somme est devenue de nos jours le traitement d'une seule *étoile* de moyenne grandeur. Tout en tenant compte de la dépréciation du numéraire, on conviendra que la distance est hors de tout calcul.

La différence n'est pas moins extraordinaire entre le nombre des ouvrages représentés dans le cours de cette année et celui des opéras et ballets qui forment le répertoire annuel de notre Académie nationale de musique. En effet, on représenta en 1778 cinq opéras nouveaux : le *Roland* de Piccinni, *les Trois Ages de l'Opéra* de Grétry, *la Fête du village* de Gossec, la *Provençale* de Candeille, *Hellé* de Floquet, sans compter les reprises des opéras d'*Armide*, d'*Orphée* de Glück, de *Thésée* de Lulli, de *Castor et Pollux* de Rameau ; on joua cinq nouveaux ballets : la *Fête chinoise*, *Annette et Lubin*, *les Petits riens* de Noverre, *la Chercheuse d'esprit* et *Ninette à la Cour* de Gardel. Une telle activité ne semble pas avoir été entravée par les représentations, données dans la même salle, de sept opéras italiens : *le Due Contesse*, *la Frascatana* de Paisiello ; *le Finte Gemelle*, *la Sposa colerica*, *la Buona Figliuola* de Piccinni ; *il Curioso indiscretto* et *la Finta Giardiniera* d'Anfossi. J'ai pensé que ce parallèle constaté à un siècle de distance ne serait pas sans intérêt.

CHAPITRE XVI

DES MACHINES A L'OPÉRA. — DÉCORS. — COSTUMES. — LEUR RÉFORME PAR Mlle SALLÉ. — ACCESSOIRES. — SALLES DE L'OPÉRA. — ACOUSTIQUE. — THÉATRES ANTIQUES. — SALLE DES FÊTES DU TROCADÉRO. — SONORITÉ CROISSANTE DES ORCHESTRES.

Au quatorzième siècle, la mise en scène des *Mystères* et *Moralités*, la plantation des décors et les machines produisaient des effets plus hardis et plus compliqués que ceux de nos théâtres de féerie modernes. Des échafauds dressés en plein air comptaient jusqu'à neuf étages; l'enfer était au bas, le paradis dominait l'édifice, et c'est là l'origine de ce nom donné à l'étage le plus élevé dans les salles de spectacles; les étages intermédiaires figuraient Jérusalem ou Bethléem, le Calvaire, des jardins, des intérieurs, des palais ou d'autres lieux. Il fallait que ces échafauds fussent construits solidement, car les représentations duraient plusieurs jours, quelquefois plusieurs semaines et occupaient un très grand nombre de personnages.

La Fontaine a critiqué agréablement le machinisme au théâtre; mais il se faisait de grandes illusions sur les goûts littéraires des bourgeois de son temps :

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Éblouit le bourgeois et fit crier miracle;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus;
Il aima mieux le Cid, Horace, Héraclius.
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.

Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets :
Souvent au plus beau char le contrepoids résiste :
Un Dieu pend à la corde et crie au machiniste :
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

Pour être assez rares, ces accidents n'en sont pas moins plaisants et joliment dépeints par le fabuliste, qui, d'ailleurs, n'aimait guère l'opéra ni les musiciens. Tallemant des Réaux était aussi rebelle que lui aux beautés du chant, et en général les hommes de lettres au dix-septième siècle aimaient peu la musique, à l'exception de Racine et de Molière.

L'art du machiniste était plus avancé en Italie qu'en France. Pour en donner une idée je citerai un éléphant qu'on vit un jour sur le théâtre. Il était formé par le seul arrangement des boucliers des soldats. En un clin d'œil cette machine se dépeça, et une armée se trouva rangée sur la scène. On vit en 1698 sur le théâtre Capranica, à Rome, un fantôme entouré de gardes qui, en ouvrant les bras et en développant ses habits, se changea en un palais flanqué de ses ailes et de bâtiments en avant-corps. Les gardes piquèrent leurs hallebardes, qui furent sur-le-champ changées en jets d'eau et en arbres transformant la scène en un jardin enchanté.

Le marquis de Sourdéac était le machiniste à la mode avant que Lulli prît la succession de l'abbé Perrin. Nous avons parlé des fêtes qu'il donna à son château du Neubourg. Lulli attacha à son théâtre Vigarani, gentilhomme de Modène, et lui donna droit au tiers des bénéfices de l'Opéra.

L'architecte Servandoni mit, au dix-huitième siècle, le génie théâtral de la race italienne au service de l'Opéra, que le public commençait à délaisser. Des ouvrages de peu de valeur, mais agrémentés de divertissements variés, tels que les *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont, *Télégone* de Lacoste, d'autres intermèdes de Rebel et Francœur, avaient détourné les esprits des opéras de Lulli et de Campra, sans obtenir de succès durables. On eut recours aux machines et aux décorations pour ramener la fortune au théâtre. Servandoni imagina une chute du Nil avec des cascades très réussies, une mer agitée, des naufrages, des perspectives architectoniques remarquables, un palais du soleil dans le *Phaéton* de Lulli, qui éblouit les yeux des spectateurs par les milliers de pierreries incrustées dans les colonnes qui le soutenaient.

Les machines et les fictions du théâtre de l'Opéra furent chansonnées

bien avant que Désaugiers écrivît la spirituelle parodie de l'opéra de *la Vestale*. Panard fit les couplets suivants, qui furent chantés sur l'air du menuet d'*Hésione* de Campra, dans une pièce jouée en 1733 :

J'ai vu des guerriers en alarmes,
Les bras croisés et le corps droit,
Crier plus de cent fois : Aux armes !
Et ne point sortir de l'endroit.

J'ai vu Mars descendre en cadence ;
J'ai vu des vols prompts et subtils ;
J'ai vu la Justice en balance
Et qui ne tenait qu'à deux fils.

J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisaient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer.

J'ai vu l'aimable Cythérée,
Au doux regard, au teint fleuri,
Dans une machine, entourée
D'Amours natifs de Chambéri.

J'ai vu le maître du tonnerre,
Attentif au coup de sifflet,
Pour lancer ses feux sur la terre
Attendre l'ordre d'un valet.

J'ai vu, du ténébreux empire,
Accourir avec un pétard,
Cinquante lutins pour détruire
Un palais de papier brouillard.

J'ai vu des dragons fort traitables
Montrer les dents sans offenser ;
J'ai vu des poignards admirables
Tuer les gens sans les blesser.

J'ai vu l'amant d'une bergère,
Lorsqu'elle dormait dans un bois,
Prescrire aux oiseaux de se taire,
Et lui chanter à pleine voix.

J'ai vu la Vertu dans un temple,
Avec deux couches de carmin,
En son vertugadin très ample
Moraliser le genre humain.

J'ai vu, ce qu'on ne pourra croire,
Deux Tritons, animaux marins,
Pour danser, troquer leur nageoire
Contre une paire d'escarpins.

J'ai vu Mercure, en ses quatre ailes
Trouvant trop peu de sûreté,
Prendre encor de bonnes ficelles
Pour voiturer sa déité.

J'ai vu souvent une Furie
Qui s'humanisait volontiers;
J'ai vu des faiseurs de magie
Qui n'étaient pas de grands sorciers.

J'ai vu des Ombres très palpables
Se trémousser au bord du Styx;
J'ai vu l'enfer et tous les diables
A quinze pieds du paradis.

J'ai vu Diane en exercice
Courir le cerf avec ardeur;
J'ai vu, derrière la coulisse,
Le gibier courir le chasseur.

J'ai vu trotter d'un air ingambe
De grands démons à cheveux bruns;
J'ai vu des morts friser la jambe
Comme s'ils n'étaient pas défunts.

Dans les chaconnes et gavottes
J'ai vu des fleuves sautillants;
J'ai vu danser deux Matelottes,
Trois Jeux, six Plaisirs et deux Vents.

Dans le char de monsieur son père
J'ai vu Phaéton, tout tremblant,
Mettre en cendres la terre entière,
Avec des rayons de fer-blanc.

J'ai vu Roland, dans sa colère,
Employer l'effort de son bras
Pour pouvoir arracher de terre
Des arbres qui n'y tenaient pas.

J'ai vu des gens à l'agonie,
Qu'au lieu de mettre entre deux draps,
Pour trépasser de compagnie,
L'on amenait sous les deux bras.

J'ai vu, par un destin bizarre,
Les héros de ce pays-là
Se désespérer en bécarre,
Et rendre l'âme en A mi la.

Il est permis à un homme d'esprit d'ignorer le solfège; mais il l'est moins à un poète de cheviller à l'aide d'un *bécarre* qui n'a ici aucun sens; mais excusons la rime en faveur de la raison.

Lorsqu'il s'agit d'enlever dans les espaces et de faire disparaître dans les frises un génie, une fée, surtout un premier sujet du chant ou de la danse, on est beaucoup plus prudent qu'autrefois et l'on a recours souvent à des figurants, clowns ou acrobates, même à des mannequins. Dans le ballet d'*Ulysse*, de Milon et Persuis (1807), Mlle Aubry, représentant Pallas et assise sur un trône, descendait majestueusement sur la scène dans une gloire. Un nuage accroche cette gloire; le trône est renversé et la pauvre ballerine tombe sur les planches et se casse un bras.

Un des premiers peintres de décors fut Baltazar Peruzzi. Le cardinal Bibbiena lui fit exécuter des peintures pour la comédie de la *Calandra*. Au dire de Vasari, cet artiste déploya un talent remarquable à représenter dans un espace restreint un grand nombre d'édifices, de palais, de portiques, d'entablements, de profils, et avec une telle vérité que le spectateur, devant une toile peinte, se croyait transporté au milieu d'une place véritable, tant l'illusion était complète. « Baltazar, ajoute Vasari, sut aussi disposer pour produire ces effets, avec une admirable intelligence, l'éclairage des châssis, ainsi que toutes les machines qui se rapportent au jeu de la scène. »

Depuis l'année 1647 où Giacomo Torelli, appelé par Mazarin, exécuta les *décorations peintes* de l'opéra d'*Orfeo ed Euridice*, les Italiens continuèrent à fournir à l'Opéra des décorateurs. Pietro Algieri, peintre vénitien, exécuta en 1749, pour l'opéra de *Zoroastre*, un temple, un souterrain, et pour *Dardanus*, une prison, qui furent très admirés.

Ce fut à une reprise du *Thésée* de Lulli (1765) que le peintre Boquet inventa un nuage qui couvrit tout le théâtre et en disparaissant laissa voir un magnifique palais. Ce procédé a été employé fréquemment depuis cette époque.

Spurni, Baudon et Tardif furent des peintres de décors estimables. Ils se signalèrent dans *Ernelinde, princesse de Norvège*, opéra de Philidor.

D'autres décorateurs méritent qu'on rappelle leurs noms : Girolamo Genga, Colonna, Mitelli, beaucoup plus tard le chevalier d'Arpino et Neroni. Ils furent les ancêtres de Servandoni, de Degotty, de Bouton, de Daguerre, de Cicéri, de Philastre, Cambon, Séchau, Diéterle, Despléchain, Thierry.

Nous pouvons difficilement concevoir l'effet produit par les décors avec l'éclairage primitif de l'Opéra : jusqu'en l'année 1719 on s'est servi de chandelles.

Le célèbre financier Law fit don à l'administration d'une somme d'argent afin de remplacer les chandelles par des bougies de cire : ce qui eut lieu au mois de décembre de cette même année.

Les appellations *côté cour, côté jardin*, encore usitées pour la plantation des décors, tirent leur origine du théâtre des Tuileries, où les deux loges royales étaient en face l'une de l'autre. A droite de la scène était celle du roi, à gauche celle de la reine. Les mots *côté du roi, côté de la reine*, furent remplacés en 1792 par *côté de la cour, côté du jardin*.

Sous la direction du docteur Véron, en 1831, on fit baisser le rideau à la fin de chaque acte pour la première fois depuis l'origine de l'Opéra. Les changements de décors étaient auparavant effectués à la vue des spectateurs, qui prenaient plaisir à suivre les évolutions des machines.

Des procédés beaucoup plus simples en remplacèrent une partie ; car derrière un rideau on n'était pas tenu de donner en spectacle la plantation d'une forêt, la construction d'un palais et l'aménagement d'une salle, et les changements s'opéraient plus économiquement. Si l'art du machiniste y perdit, certainement le directeur réalisa d'assez gros bénéfices, et en somme l'impression produite par l'affabulation et l'action scénique se maintient mieux dans le souvenir, n'étant plus distraite par les préoccupations du regard et d'un ordre secondaire.

LE COSTUME A L'OPÉRA

Ce n'est qu'en 1714 qu'on vit l'habit français faire son apparition sur la scène de l'Opéra, dans *les Fêtes de Thalie*, opéra-ballet de Lafont, musique de Mouret. Les costumes de ville et d'appartement portés par les acteurs, remplaçant les tuniques, les casques, les cuirasses, les panaches et les manteaux solennels, excitèrent plutôt la curiosité qu'ils ne furent approuvés.

On préférait l'illusion et les inventions de l'imagination à la réalité ; on conserva les perruques bouclées, les grandes dentelles autour des bras, les robes à grands ramages, les corps longs et busqués, plus tard les perruques poudrées à blanc d'où pendaient des queues crêpées, et des souliers d'où s'échappaient des flots de rubans.

La convention dans le costume est indispensable au théâtre en dehors du drame bourgeois. Elle a sa raison d'être ; dans les sujets historiques, trop d'exactitude archéologique affaiblit l'effet par la distraction qu'elle cause et par la disparate avec la forme poétique et musicale, qui elle aussi est une convention.

A cette époque où les travestissements étaient à la mode, il ne semblait nullement extraordinaire de voir des musiciens de l'orchestre s'affubler des costumes de bergers, de faunes, de muses même, et jouer, sur le

théâtre, de la flûte, de la musette ou du violon, afin de contribuer à la vérité de l'action scénique ; mais quelle singulière façon de la comprendre!

Legros représentait Achille en portant deux queues fixées avec des rubans blancs, et chaussé d'escarpins rouges !

Un portrait de Larrivée, reproduit en tapisserie aux Gobelins, le fait voir dans le rôle d'Hercule, la massue en main et la peau du lion de Némée sur les épaules ; mais à ces attributs s'ajoutent un casque orné de plumes de diverses couleurs, une culotte de satin, des bas de soie, une vaste perruque et des souliers rouges.

Les princesses portaient des robes à longue queue et étaient suivies de petits pages ou négrillons qui soutenaient ces appendices et les rajustaient derrière elles. Elles tenaient à la main un mouchoir ou un éventail. On peut se moquer agréablement de ces anachronismes, il faut cependant convenir que si ces costumes de convention et sans aucune réalité étaient admis et ne nuisaient pas aux impressions des spectateurs, c'est que l'imagination était alors de force à y suppléer, et qu'à la fois la pensée des auteurs, l'art du musicien, la diction et le jeu des interprètes s'emparaient plus exclusivement de l'attention.

Bien avant Talma, la simplicité du costume eut des partisans au théâtre, entre autres la célèbre danseuse Mlle Sallé, une des muses favorites de Voltaire. Elle composa elle-même deux ballets, *Pygmalion* et *Ariane et Bacchus*, qu'elle alla danser à Londres en 1734 au théâtre de Covent-Garden. Cette artiste avait inutilement tenté de persuader aux personnages qui avaient la haute main dans la direction de l'Opéra français, qu'il n'était pas nécessaire de s'affubler de costumes extravagants pour interpréter des situations dramatiques ; on ne l'écoutait pas. Ce fut Hændel qui comprit qu'elle avait raison, pendant un voyage qu'il fit à Paris. Il engagea pour la saison du carnaval à Londres cette charmante femme, douée d'une intelligence rare, surtout dans sa profession ; elle était musicienne, actrice et lettrée. Je laisse la parole au *Mercure de France*, où se trouve une lettre datée de Londres, le 15 mars 1734, dans laquelle on raconte cet événement :

« Mlle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, monsieur, de vous rendre compte de ses succès.

« Il s'agit de vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pygmalion*, celle d'*Ariane et Bacchus*, et les applaudissements que ces deux ballets, de son invention, ont excités à la cour d'Angleterre. Il y a près de deux mois que l'on voit représenter *Pygmalion*, et le public ne s'en lasse pas. Voici comment se développe le sujet.

« Pygmalion entre dans son atelier avec ses sculpteurs, qui forment une

danse caractérisée, le ciseau, le maillet à la main. Pygmalion leur ordonne d'ouvrir le fond de l'atelier, orné de statues aussi bien que le devant. Celle du milieu, par-dessus les autres, attire les regards et l'admiration de tous. Il la considère, l'examine et soupire; il porte ses mains sur les pieds, sur la taille de cette statue, il en observe les contours, et les bras, qu'il pare de bracelets précieux, il orne son cou d'un riche collier; baisant les mains de sa chère statue, il en devient enfin passionné. Le sculpteur amoureux exprime ses inquiétudes, tombe dans la rêverie, et se jette aux pieds d'une image de Vénus, qu'il supplie d'animer ce marbre.

« La déesse répond à sa prière. Trois rayons d'une vive lumière brillent, et, sur une symphonie convenable, la statue commence à sortir par degrés de son état d'insensibilité. A la surprise de Pygmalion et de ses suivants, elle témoigne son étonnement de sa nouvelle existence et de tous les objets dont elle est entourée. Pygmalion ravi lui tend la main; elle tâte, pour ainsi dire, la terre, et fait quelques timides pas dans les plus élégantes attitudes que la sculpture puisse désirer. Pygmalion danse devant elle comme pour lui donner une leçon; elle répète les pas de son maître, depuis les plus simples jusqu'aux plus difficiles. Il tâche d'inspirer la tendresse dont il est pénétré, sentiment qu'il parvient à faire partager.

« Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de Mlle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et un jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

« Vous ne devez pas douter, monsieur, du prodigieux succès de ce ballet ingénieux, si bien exécuté. Le roi, la reine, la famille royale et toute la cour ont demandé cette danse pour le jour du *benefit*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues depuis un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

« N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pygmalion :* ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter; ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur et de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer, monsieur, que Mlle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Duclos et des Lecouvreur. Les Anglais, qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfields, qu'ils viennent de placer dans

Westminster parmi les grands hommes de l'État, la regardent comme ressuscitée dans Mlle Sallé quand elle représente Ariane. » (*Mercure de France*, avril 1734, page 770.)

Les robes à l'*ange* ou à la *Vierge* reçurent ce nom du costume adopté par les acteurs jouant les *Mystères*.

L'*andrienne* était une robe longue, ouverte, que l'actrice Mme Dancourt porta en 1703 pour jouer le rôle de Glycérie dans l'*Andrienne*.

Les manches *amadis* datent de la représentation de l'*Amadis* de Lulli, dans laquelle Mlle Le Rochois portait de longues manches persanes pour jouer le rôle d'Arcabonne.

La *steinkerque*, que nos acteurs portent encore dans les pièces dont l'action se passe au dix-huitième siècle, était à l'origine une cravate de dentelle que Mlle Le Rochois mit négligemment à son cou après la victoire de Steinkerque, par allusion au costume improvisé des officiers le matin du combat.

La robe *blaise* et *babet* était une jupe de soie de couleur changeante, bleue et rose ; elle fut mise à la mode par Mme Dugazon chantant dans cet ouvrage.

On lui doit aussi les chapeaux à la *Nina*, comme à Mme Albert la coiffure à la *chinoise* qu'elle portait dans *le Laboureur chinois;* on doit à *Pantalone*, personnage de la comédie italienne, le haut-de-chausse collant de tricot de soie, qui devint le pantalon. Les opéras d'*Isabelle et Gertrude*, de la *Clochette*, des *Trois Sultanes*, des *Moissonneurs*, donnèrent aussi l'occasion de désigner des bonnets par les noms de *gertrudes*, de *bonnets à la clochette*, *à la sultane;* certaines coiffures s'appelèrent des *moissonneuses*, des *glaneuses*.

Ce fut surtout à partir de 1830 que le luxe de la mise en scène prit un accroissement subit et ruineux, au détriment du goût et des plaisirs de l'esprit. Je crois même que la curiosité plus encore que l'imagination s'en est montrée satisfaite.

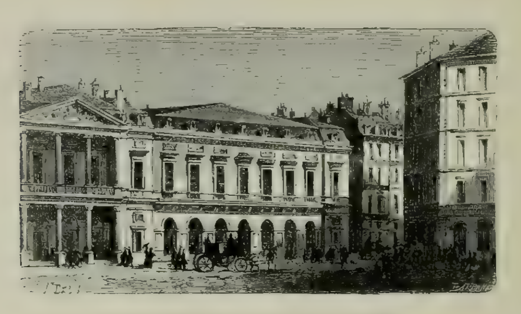
Au siècle précédent, on ne mettait que quelques semaines à monter un opéra nouveau. Maintenant on y emploie de longs mois et quelquefois une année entière.

Le romantisme littéraire avec ses manteaux *couleur de muraille*, ses *bonnes lames de Tolède*, ses *mort et damnation!* avec *l'œil fatal du destin*, avec les descriptions de costumes puisées dans les romans de Walter Scott, avec les duels à pied, à cheval, à l'épée et à la dague, toute cette fausse résurrection des usages du moyen âge alors si peu connus, a envahi le

théâtre et a peuplé la scène de moines, de cardinaux, de hérauts en dalmatiques armoriées, de pages en maillots mi-partis rouges et blancs, gris et bleus; on y a vu des pas d'armes, des défilés interminables d'archers, d'arquebusiers, de hallebardiers; on a vu dans *la Juive* des services de banquet faits par des cavaliers apportant les plats.

Le goût du jour se portait vers les sujets de l'époque du moyen âge; la mise en scène devint l'objet d'études intéressantes, qui sont toujours depuis demeurées en faveur, mais aussi des plus folles dépenses. La mise en scène de *la Juive* a coûté 150 000 francs. Celle des *Huguenots*, 160 000. Meyerbeer contribua à la dépense dans une large proportion. Déjà il avait fait don à l'Opéra d'un orgue à tuyaux pour la scène du cloître dans *Robert le Diable*.

Ce fut à l'occasion de la représentation de *la Juive* qu'on remplaça les



Salle construite par Moreau au Palais-Royal.

accessoires *en carton*, tels que casques, cuirasses, jambières, etc., par des armures en cuivre et en fer. On a dit que la dépense s'était élevée à 30 000 francs.

La première salle d'Opéra destinée exclusivement à ce genre de spectacle fut construite à l'aile droite du Palais-Royal par l'architecte Moreau, de 1763 à 1770. Elle était d'une ordonnance élégante et offrait quatre rangs de loges, un foyer avec balcon ouvert sur la rue Saint-Honoré. La dépense s'éleva à 2 381 553 livres. Ce fut dans cette salle qu'on représenta l'*Alceste*, l'*Orphée*, les deux *Iphigénies*, l'*Armide* de Glück, la *Didon* de Piccinni. Elle fut incendiée le8 juin 1781, à la fin d'une représentation. Le spectacle se terminait alors vers huit heures et demie. La salle de Moreau contenait 2300 places.

Façade du nouvel Opéra de Paris. (Voyez page 637.)

La seconde salle d'Opéra fut construite par Lenoir en moins de trois mois sur le boulevard Saint-Martin. Les représentations y eurent lieu pendant treize ans. On sait que cette salle fut aussi détruite par un incendie.

L'Opéra fut ensuite installé au *Théâtre National* élevé aux frais de la Montansier par l'architecte Louis, en 1793, rue *de la Loi* (rue Richelieu), où se trouve aujourd'hui le square Louvois. Ce théâtre fut fermé en 1820, et détruit à la suite de l'assassinat du duc de Berri.

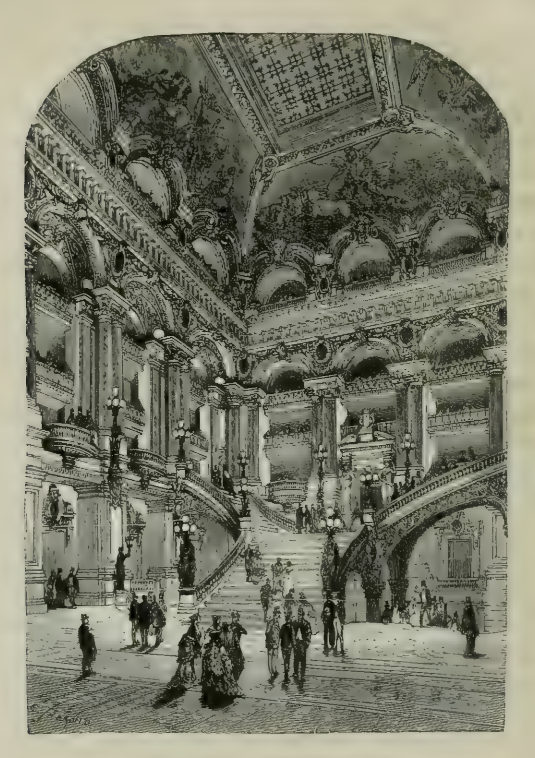
Après avoir donné des représentations dans la salle Favart et dans la salle Louvois, l'Opéra fut installé en 1821 dans la salle construite rue Lepelletier par l'architecte Debret. On en a conservé un agréable souvenir. Elle reproduisait dans ses dispositions principales le plan de Louis, les hautes colonnes supportant la voûte de la salle et encadrant plusieurs étages de loges. M. Garnier a aussi conservé cette heureuse plantation de colonnes dans le nouvel Opéra.

La salle de la rue Lepelletier fut détruite par l'incendie dans la nuit du 22 au 23 octobre 1873. Toute provisoire qu'elle fut, elle avait duré cinquante-deux années.

Le personnel de l'Opéra émigra à la salle Ventadour, où les représentations des opéras français et italiens eurent lieu alternativement, au grand préjudice de l'administration du Théâtre-Italien, qui vit son répertoire immobilisé faute de pouvoir vaquer à l'étude de nouveaux ouvrages. Envahi par les décors et un matériel emcombrant, le Théâtre-Italien périclita. On sait le reste. Une direction des beaux-arts prévoyante aurait pu conjurer le désastre et conserver aux gens de goût cette jolie salle Ventadour construite en 1828 par Hervé et Guerchy, dont les abords étaient commodes, la décoration sobre et de bon goût, l'acoustique excellente, où la bonne compagnie aimait à se réunir, salle toute remplie enfin des souvenirs enchanteurs des Persiani, des Frezzolini, des Penco, des Patti, des Albani, et aussi des Mario, des Tamberlick, des Moriani, des Fraschini, des Lablache, des Ronconi.

La construction d'un nouvel Opéra avait été décrétée le 29 septembre 1860. Un concours fut ouvert, et l'année suivante M. Charles Garnier fut choisi par le jury pour exécuter le projet dont il était l'auteur. Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage de décrire un édifice aussi considérable par sa masse, par le luxe de sa décoration, par les éléments complexes de son style. Il y aurait peut-être lieu de faire observer que l'effet théâtral s'accuse prématurément et que l'œil, ébloui par les splendeurs de l'escalier, ne s'étonne plus assez en présence de celles du spectacle, qu'un peu plus de modération dans l'usage des pompes extérieures aurait rendu plus facile le

crescendo dans les impressions du public. Il est constant que l'architecte du nouvel Opéra a fait preuve de la plus vaste érudition dans toutes les branches de son art, qu'il a su faire appel au concours des artistes les



Le grand escalier du nouvel Opéra de Paris.

plus habiles, que l'heureuse inspiration de son avant-foyer surtout a réuni tous les suffrages.

Le théâtre de la Scala, à Milan, est un des plus renommés du monde. Construit en 1778 par Joseph Piermarini et agrandi en 1814 par l'architecte Canomia, il contient cinq rangs de loges superposées, huit loges d'avant-scène, en tout cent quatre-vingt-quatorze loges, et en plus la loge royale. Trois mille huit cents spectateurs peuvent commodément assister aux représentations.

Intérieur de la Scala, à Milan.

A la même époque, de 1777 à 1780, Louis, l'un de nos plus habiles architectes, a construit le Grand-Théâtre de Bordeaux, qui passe à bon droit pour être un des plus beaux monuments français, à cause de l'harmonie de ses proportions, de sa belle ordonnance, et de la pureté de son



Théâtre de Bordeaux.

style alliée à une décoration appropriée avec sobriété et bon goût à la destination d'une salle d'opéra. La construction de cet édifice a coûté 2 500 000 francs. Il peut contenir 4 000 spectateurs.

Afin d'augmenter dans les théâtres antiques la sonorité de la voix des acteurs et des chanteurs, les architectes construisaient des niches entre les sièges du théâtre, niches isolées et offrant à leur base de larges ouvertures. Ils plaçaient dans ces niches des vases d'airain dont le diamètre était mathématiquement calculé.

Lorsque L. Mummius fit démolir un théâtre à Corinthe, on transporta à Rome les vases d'airain qui s'y trouvaient, et ils furent consacrés à titre de dépouilles dans le temple de la Lune.

Dans les petites villes, les vases d'airain étaient remplacés par des vases en terre. Le son était ainsi répercuté avec des consonances diverses

indiquées un peu au hasard par Vitruve. Il est constant toutefois qu'il en résultait des avantages, puisque l'usage en était si répandu.

On a découvert dans plusieurs églises romanes des vases en terre cuite disposés symétriquement dans le haut des nefs centrales, et plusieurs archéologues y ont vu un procédé pour augmenter la sonorité de l'édifice.

Il n'est nullement difficile d'améliorer l'acoustique d'une salle d'opéra ou de concert. Il faut seulement, après avoir étudié les causes de mauvaise résonance, pouvoir y remédier au moyen de concessions, d'aménagements et d'expériences techniques.

La salle des Fêtes du Trocadéro est assurément la pire de toutes celles de France au point de vue de l'acoustique, à cause de sa mauvaise résonance, de ses échos multipliés. Comme les architectes qui l'ont construite ont mis en pratique une théorie qu'ils ont exposée dans des conférences et que l'un d'eux, M. Davioud, artiste de grand talent d'ailleurs, a pris la peine de me communiquer personnellement, il m'est loisible d'en démontrer les erreurs. En partant de ce principe que l'angle de réflexion est égal à l'angle d'incidence, ils ont confondu les lois de l'optique avec celles de l'acoustique, car le son se propage par des ondes circulaires, tandis que le rayon lumineux se reflète directement. Lorsqu'on est placé derrière le réflecteur d'un foyer de lumière, on peut être dans une obscurité profonde, tandis que si l'on est placé derrière la tribune d'un orateur ou derrière la chaire d'une église, on entend, moins bien sans doute que si l'on est placé devant, mais on entend, parce que les ondes sonores circulent autour de cette tribune ou de cette chaire.

Il résulte aussi du mode de production du son que les ondes sonores doivent être arrêtées dans leur développement pour empêcher qu'elles ne se perdent dans l'espace en s'affaiblissant. De là l'usage des abat-sons dans les clochers, des abat-voix au-dessus des chaires à prêcher, et, dans les théâtres, de l'encadrement de la scène qu'on a appelé le « manteau d'Arlequin ». En outre il est nécessaire que la scène d'où partent les sons soit moins large et moins haute que la salle. Ces conditions ont été méconnues dans la construction de la salle des Fêtes du Trocadéro, et l'emplacement considérable occupé par le grand orgue de M. Cavaillé-Coll semble avoir été la cause principale de l'élévation excessive de la scène. En effet, cet instrument est placé au sommet d'un amphithéâtre, sur une tribune, et les tuyaux des tourelles, qui n'ont pas moins de seize pieds, ont rendu nécessaire la surélévation de la voûte. Les inconvénients de la mauvaise acoustique sont tels, que l'auditeur placé dans l'axe du clavier entend deux fois de suite la même note, soit *ut ut*, *ré ré*, *mi mi*, etc., d'où résulte une

cacophonie intolérable pour une oreille délicate. Enfin l'idée de la forme de *conque* donnée aux parois de cette scène a mis le comble à l'erreur commise. Les lignes courbes qui vont se prolongeant en arrière des gradins de l'amphithéâtre, recueillent les ondes sonores et ne les renvoient que mollement. J'ai pu me livrer à ces expériences pendant la série des auditions que j'ai données dans cette salle de mes *chœurs d'Athalie* avec le concours de solistes douées de belles voix, de choristes excellents, d'artistes de l'orchestre de l'Opéra et du Théâtre-Français. J'ai pu conjurer en partie les effets que j'ai signalés en faisant élever des cloisons en bois recouvertes de tentures de chaque côté de l'orgue jusqu'au sommet des tourelles et en invitant mes artistes à ne pas s'avancer au bord de la scène.

Somme toute, pour que la salle du Trocadéro devienne propice aux concerts vocaux et symphoniques, il faudrait : 1° abaisser le grand orgue et en mettre la console à un mètre au plus d'élévation du plancher de la scène; 2° remplacer la conque si vantée par un parallélogramme; 3° surbaisser la voûte; 4° encadrer la scène comme elle l'est dans tous les théâtres. Les gradins pourraient s'étendre à droite et à gauche de l'orgue, et sur cette vaste scène l'orchestre le plus nombreux trouverait facilement place.

La science de l'acoustique, à laquelle Vitruve n'était pas étranger, s'est enrichie des découvertes et des expériences de Chladni, de Cagniard de Latour, de Savart, de Desprez, de Lissajous, de Kastner, de Helmholtz.

Depuis le dix-huitième siècle la sonorité des orchestres alla toujours croissant. Les trompettes employées par Hændel avec tant d'éclat dans son oratorio de *Judas Macchabée* et dans d'autres ouvrages font l'effet d'un air de chasse ou de fanfare assez maigre si on le compare à la puissance des *tutti* des opéras de Rossini, de même que celle-ci est encore inférieure à celle des *tubas* et des autres instruments de cuivre qu'Halévy employa dans *la Juive*. Ce crescendo a été encore accentué dans *le Roi de Lahore* de M. Massenet. Qu'aurait donc dit Berton, qui appelait Rossini *il Signor Vacarmini !*

L'orchestre de l'Opéra à la fin du dix-huitième siècle était encore bien modéré, et cependant après l'incendie de la salle du Palais-Royal en 1763, alors qu'on ne savait où loger l'Opéra transporté l'année suivante provisoirement dans la salle des Machines aux Tuileries aménagée par Soufflot, l'abbé Galiani émettait l'avis de mettre l'Opéra français à la barrière de Sèvres, vis-à-vis le spectacle du Combat des Taureaux, parce que, disait-il, « les grands bruits doivent être hors de la ville ».

Il ne faut pas faire cas de ces mots lancés par le spirituel et caustique

ultramontain, ils n'étaient pas toujours justes. On donnait à Lyon *Castor et Pollux* dans la nouvelle salle du Grand-Théâtre construit par Soufflot. « Cette salle est sourde », dit quelqu'un. « Qu'elle est heureuse ! » repartit Galiani. Était-ce la musique de Rameau ou l'insuffisance de ses interprètes qui lui valait ce compliment, on l'ignore et il n'y a pas lieu de s'en inquiéter.

CHAPITRE XVII

HISTOIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

Ce qu'on a appelé *opéra comique* était à l'origine le *vaudeville*, pièce mêlée de chants. On jouait ce genre sur les théâtres de la foire Saint-Germain au carrefour de Bucy, et de la foire Saint-Laurent dans le faubourg Saint-Denis. Le premier opéra comique dans la forme qui a prévalu, c'est-à-dire à l'imitation des pièces italiennes, est celui des *Troqueurs* de Dauvergne joué en 1753. Les artistes des théâtres forains se réunirent en 1762 à ceux de la comédie italienne et jouèrent des comédies à ariettes qui eurent le plus grand succès et remplacèrent peu à peu les intermèdes italiens. Le nom de *Théâtre-Italien* resta attaché à la nouvelle salle construite près du boulevard qui s'appela aussi *boulevard des Italiens*. Ces théâtre payait une redevance annuelle à l'Opéra ; elle s'éleva à plus de 40 000 livres.

La Serva Padrona de Pergolèse, le *Tom Jones* de Philidor, *le Déserteur* de Monsigny, *Zémire et Azor* de Grétry, *Euphrosine et Coradin* de Méhul, malgré leur caractère presque opposé, déterminèrent le genre faussement appelé *opéra comique* qui fit la longue fortune de Feydeau.

L'opéra comique est donc sorti du vaudeville, de la chanson et de la comédie à ariettes. Ce genre devenu sentimental et dramatique a pris des proportions si différentes de ce qu'elles étaient au commencement du siècle qu'il est devenu limitrophe de celui de l'opéra sérieux et aussi de l'opéra

bouffe italien, de sorte que le mot « Opéra-Comique » ne désigne plus que le monument où ont lieu des représentations de divers caractères, depuis celle des *Rendez-vous bourgeois* de Nicolo jusqu'au drame lyrique de Meyerbeer, *le Pardon de Ploërmel*.

Ce fut dans les spectacles forains que la *Comédie de chansons* fut installée, mélange de chant, de pantomimes, de danses sur la corde raide.

Le théâtre de la foire Saint-Germain était ouvert pendant les mois de février, mars et avril; celui de la foire Saint-Laurent, pendant ceux de juillet, août et septembre. A peine nées, ces entreprises de plaisirs publics s'attirèrent par leurs farces outrées les sévérités des lieutenants de police. Les auteurs, partisans de la liberté des théâtres, n'ont voulu faire voir dans les répressions dont les représentations des théâtres de la foire étaient l'objet que le bon plaisir du roi voulant conserver à la troupe de ses comédiens le monopole de l'opéra et de la comédie française. Au point de vue de l'art et de la dignité de notre littérature nationale, les Parlements voyaient juste et plus loin que nos gouvernants modernes. Ils cherchaient à contenir dans des limites raisonnables l'essor populaire donné à la malice, à la satire et aux grivoiseries, en faisant la part du feu. Ils ne voulaient pas que par l'éclat des décors, par le nombre des acteurs et surtout des actrices, par un orchestre complet, par des moyens de séduction faciles à employer au théâtre, les spectacles forains attirassent trop de monde et exerçassent une fâcheuse influence sur les mœurs publiques. Qui oserait nier les résultats déplorables à tous les points de vue de la multiplicité des petits théâtres, des cabarets où l'on chante des opérettes, non seulement dans la capitale, mais aussi dans la plupart de nos grandes villes? Avec un peu de réflexion on s'expliquera l'interdiction faite aux directeurs des théâtres de la foire de se servir de plus de quatre violons et d'un hautbois. On remarquera que cette ordonnance est de 1678; or à cette époque pouvait-on exécuter sur ces tréteaux autre chose que de misérables bouffonneries? Beaucoup plus tard, nous verrons les administrations se relâcher beaucoup de leur sévérité et laisser vivre et prospérer ces théâtres sans autres entraves que les procès intentés entre rivaux. Mais c'est qu'alors on y jouait des pièces pétillantes d'esprit de Riccoboni, de Lesage, de Fuzelier, de Romagnesi, avec de la musique comme Philidor, Rameau, Dezède, Gresnick, etc., en savaient faire.

Ce qui prouve l'importance de cette industrie dont Dolet, Dominique, Lalauze et Monnet furent les principaux organisateurs, c'est que, quarante ans après, Catherine Vanderberg obtint le privilège du théâtre de la

foire Saint-Laurent qui lui conférait le droit de faire jouer des pièces mêlées de chant et de danses avec symphonies d'instruments, et qu'elle s'engageait par traité à payer à l'Opéra 35000 livres par an pendant quinze ans.

La première pièce représentée avec le titre d'opéra comique et une musique composée spécialement pour elle, a été une parodie du *Télémaque* de Destouches, donnée à l'Opéra l'année précédente en 1714. Lesage était l'auteur des paroles et le violoniste Gilliers celui de la musique.

Ce petit ouvrage fut suivi d'autres plus étendus avec un orchestre assez complet pour le temps; il se composait de huit violons, d'un hautbois, d'une flûte, d'un basson, de deux cors et d'une basse de viole.

Jusqu'à l'année 1752, où Monnet obtint de nouveau le privilège, la Comédie-Française suscita aux théâtres de la foire plusieurs querelles afin d'en éloigner les spectateurs. Tantôt elle obtenait la suppression des instruments à vent, tantôt celle des pièces en dialogues, d'autrefois celle des acteurs chantants. Il est curieux de voir la persistance avec laquelle on éluda toutes ces prohibitions. On fit jouer des enfants, puis des marionnettes. On imagina des pièces à écriteaux. Les paroles des couplets étaient écrites sur ces écriteaux développés sur l'avant-scène; l'orchestre jouait les airs, et les spectateurs chantaient les couplets.

Mais ce qui valait beaucoup mieux, ce fut l'adoption au théâtre de la foire Saint-Laurent de la musique de quelques opéras italiens, tels que *la Serva padrona* de Pergolèse, *Ninetta* de Duni. Baurans et Favart en firent des traductions, et, au contact de ces œuvres charmantes écrites par des compositeurs de premier ordre, les musiciens français s'inspirèrent de ces modèles, rivalisèrent de mélodie et de goût, et en somme fixèrent le genre de l'opéra comique. Plusieurs renoncèrent fort judicieusement à ce titre et adoptèrent celui de *comédie à ariettes* qui est beaucoup plus exact.

Favart, l'auteur de *la Chercheuse d'esprit*, doit être regardé comme le réformateur du mauvais goût et de la licence qui régnaient sur les théâtres forains. Je citerai un passage d'une de ses lettres adressée au comte Durazzo, directeur des théâtres impériaux à Vienne en 1760. « L'opéra comique, malgré les soins que nous prenons tous les jours pour l'épurer, se ressent encore de son origine. Ce spectacle s'établit pendant la Régence et s'accrédita pendant ces temps d'ivresse et de vertige où le système de Law, en confondant tous les états par des fortunes aussi rapides que peu méritées, entraînait nécessairement la corruption du goût et des mœurs. L'opéra comique parlait alors le langage des sociétés; c'était le ton du jour, et sa licence devait être imputée bien moins aux auteurs qu'au public même,

dont il fallait caresser la dépravation pour obtenir les suffrages. Ce n'est que par degrés imperceptibles que l'on est parvenu à rendre ce spectacle plus digne des honnêtes gens. » Qu'aurait dit de plus Favart s'il avait vu les recettes fabuleuses de nos théâtres d'opérettes depuis trente ans?

Le nombre des amateurs de musique et de représentations dramatiques s'accroissait de jour en jour, et se recrutait dans toutes les classes. Le genre de l'opéra comique répondit aux besoins d'un public moins exigeant dans le choix de ses plaisirs que celui qui assistait aux représentations des opéras.

Monnet, alors directeur de l'Opéra-Comique, demanda à Vadé de composer une pièce sur un sujet emprunté à l'un des contes de La Fontaine, et à Dauvergne, violoniste à l'Opéra, d'en écrire la musique. Mais comme c'était un opéra bouffe français, imité quant à la forme des pièces italiennes, il craignit que la cabale des bouffons ne fît échouer son projet et il fit répandre le bruit qu'il avait confié le livret à un maëstro italien résidant à Vienne. La comédie à ariettes *les Troqueurs* fut représentée le 30 juillet 1755 et eut beaucoup de succès, quoique la musique de Dauvergne fût assez médiocre; Monnet nomma alors l'auteur des airs. On regarde ce petit ouvrage comme le point de départ de l'opéra comique français, ce qui n'est qu'à peu près exact. Il est certain qu'à partir de ce moment les comédies à ariettes se succèdent : Favart, Anseaume, Piron, Sedaine, Poinsinet écrivent les pièces; Duni, Philidor et Monsigny en composent la musique.

En 1762 les deux troupes de la Comédie Italienne et de l'Opéra-Comique se réunirent et donnèrent : *les Trois Sultanes*, *le Roi et le Fermier* de Monsigny, *Tom Jones* de Philidor. Le réel mérite de ces ouvrages montre tout le chemin parcouru en dix ans depuis *les Troqueurs* de Dauvergne. Gossec écrit pour ce théâtre *les Pêcheurs*. C'était plutôt un symphoniste qu'un compositeur dramatique. C'était justement ce qu'il fallait pour donner à ce genre de plaisir l'élévation et le caractère artistique dont il avait été privé. Le nom de Gossec mérite donc d'être inscrit au nombre des musiciens qui introduisirent la musique véritable dans la comédie. Mais c'est à Grétry que revient la plus grande part de gloire dans cette association charmante de l'art des sons et de l'esprit français. Je dis de l'esprit français, car, en dehors de notre langue, la musique de Grétry perd beaucoup de sa force expressive, pour ne pas dire presque tout. On peut en dire autant de celle de nos plus grands compositeurs français, depuis Lulli jusqu'à Halévy. Ce qui prouve avec évidence qu'il y a une école musicale française, en même temps qu'il y a un art italien, un art allemand.

Casali, qui fut le maître de composition de Grétry à Rome, donna une singulière lettre de recommandation à son jeune élève pour un de ses amis résidant à Genève. Elle commençait ainsi : « Mon cher ami, je vous adresse un de mes élèves, *véritable âne en musique et qui ne sait rien*, mais jeune homme aimable et de bonnes mœurs. » C'était assurément un âne savant que celui qui avait compris ce qu'il fallait faire pour que la musique parlât le langage du sentiment. Le contrepoint, l'instrumentation n'étaient



Favart.

à ses yeux que des moyens accessoires ; quant à la virtuosité vocale ou instrumentale, Grétry ne s'en est presque jamais occupé. C'est ce qui a fait sa force en France, dans un pays où la pensée, la logique dominent de fait, de droit, ou d'intention ; c'est ce qui a fait sa faiblesse vis-à-vis des partisans de la doctrine de *l'art pour l'art*.

Dans l'œuvre de Grétry la sensibilité n'est jamais absente, la sensualité n'existe nulle part, l'esprit est partout. La science de l'harmonie est

médiocre, l'orchestration maigre et à peine suffisante ; on ne peut même pas dire que les airs soient bien écrits pour les voix.

Les registres sont quelquefois dépassés et déplacés ; mais quel intérêt, quel charme, quelle sensation de plaisir et quelle satisfaction éprouvent l'auditeur et le spectateur ! Comme les sentiments et tout ce que le cœur des personnages renferme sont mis en dehors et communicatifs !

Je reviendrai plus loin sur les opéras de Grétry et je vais passer rapidement en revue les principaux ouvrages qui ont précédé et favorisé son avènement de 1755 à 1768, année de la représentation du *Huron*, coup d'essai que Grimm qualifie trop libéralement de chef-d'œuvre ; ce chef-d'œuvre d'un maître, dit-il, qui élève l'auteur, sans contradiction, au premier rang. « Son *Huron*, tel qu'il est, peut se placer hardiment à côté de *Tom Jones* (de Philidor), le plus bel ouvrage qui soit au théâtre, et bien hardi sera celui qui osera se mettre au milieu. » Ce jugement est très exagéré, mais marque bien l'impression produite par le caractère original de la musique de Grétry.

Nous enregistrons parmi les opéras de Duni : *le Peintre amoureux de son modèle* (1757), *les Deux Chasseurs et la Laitière* (1765), *la Fée Urgèle* (1765), *la Clochette* (1766), *les Moissonneurs* et *les Sabots* (1768) ; parmi ceux de Philidor : *Blaise le savetier* (1759), dont Sedaine avait fait le livret ; *le Soldat magicien* (1760), *le Maréchal ferrant* (1761), *le Sorcier* (1764), *Tom Jones* (1765), son meilleur ouvrage.

Monsigny était loin de posséder la facilité dans l'art d'écrire de Duni et encore moins la correction harmonique de Philidor ; mais, associant à ses facultés mélodiques une grande sensibilité, il a eu le don d'émouvoir, ce qui est en somme le premier mérite d'un compositeur dramatique.

De l'année 1759 à 1777, Monsigny fit représenter onze ouvrages, d'un mérite fort inégal. Ce fut lui qui se montra le premier sérieusement expressif dans les ariettes d'abord, puis dans les scènes développées, et fit renoncer le public au genre de la comédie foraine. *Les Aveux indiscrets* (1759), *le Maître en droit* (1760), *le Cadi dupé* (1761), marquent un pas en avant dans cette voie qui se trouve définitivement tracée dans *le Roi et le Fermier* (1762), où il y a des mélodies pleines de charme et de naïveté.

Les mêmes qualités brillent dans la délicieuse pastorale de *Rose et Colas* (1764), dont Sedaine a écrit le livret. Mais c'est surtout dans *le Déserteur* (1769) que les deux auteurs ont exprimé avec toute l'éloquence du cœur le sentiment de la nature. Chaque personnage parle et chante selon son caractère et son rôle. Le rire est aussi franc que les pleurs sont sincères. C'est un des chefs-d'œuvre du genre. L'ouvrage eut un tel succès qu'à partir de ce

moment il n'y eut plus à la Comédie Italienne, qui avait fusionné avec l'Opéra-Comique en 1762, que des acteurs chantants. *Félix, ou l'Enfant trouvé* fut le dernier ouvrage écrit par Monsigny (1777). *Le Huron* et *Lucile* de Grétry, représentés dans le même temps, contribuèrent aussi à amener ce résultat.

Le moment est venu de donner à Grétry la place d'honneur qui lui appartient dans l'histoire de l'opéra-comique, où ses ouvrages apparaissent successivement de 1768 à 1799.

Il y a peu d'exemples dans l'histoire de l'art d'un compositeur qui soit resté aussi constamment fidèle à sa théorie que Grétry et qui l'ait pratiquée avec une confiance plus inébranlable.

Il l'a exposée avec la complaisance la plus naïve dans le volumineux ouvrage qu'il a intitulé *Essais sur la musique*, et dont le vrai titre serait plutôt « Éloge de ma musique ». Ce qui doit lui faire pardonner sa complaisance envers lui-même, c'est sa sincérité et un grand fonds de bonté et de sensibilité. Sa théorie se rapproche beaucoup de celle de Glück, mais elle se meut dans une sphère moins élevée. Je la résumerai en deux mots dont il est l'auteur; en composant de la musique dramatique il s'efforce d'oublier qu'il est musicien. C'est ce qui faisait dire à Méhul : « Grétry fait de l'esprit et non de la musique ». Je crois qu'il est plus juste de constater que la musique du maître liégeois, toujours agréable, souvent charmante, est surtout spirituelle. Les plus saillants de ses nombreux ouvrages sont, à mon avis, *le Tableau parlant* (1769), *Zémire et Azor* (1771), *la Fausse Magie* (1775), *l'Amant jaloux* (1778), *l'Épreuve villageoise* (1784) et enfin *Richard Cœur de Lion*, représenté dans la même année. La recherche de la vérité dans la déclamation a été poussée si loin par Grétry qu'en entendant les meilleurs morceaux de son fécond répertoire, on ne conçoit pas une autre manière d'exprimer les situations et les sentiments.

Il est à la fois musicien, poète et peintre. Ses accompagnements peu chargés de notes sont toujours à effet. Ils parlent aussi et corroborent l'expression du chant. Ils en sont l'inséparable complément, tandis que d'autres compositeurs, tout en cherchant à atteindre le même but, se sont complus dans des combinaisons harmonieuses et symphoniques qui peuvent en être détachées et qu'on peut écouter en oubliant et la situation et les paroles elles-mêmes. Cette préoccupation constante de Grétry l'a entraîné trop loin. A quoi bon dissimuler ici la faiblesse de son instrumentation? Elle est intéressante sans doute, mais grêle et trop peu nourrie; son harmonie ne remplit pas suffisamment l'oreille. Pour bien comprendre la vérité de cette observation, il suffit de comparer l'air de « *Richard, ô mon*

roi ! » avec l'air « *Divinités du Styx* » de l'*Alceste* de Glück et avec celui de *Joseph* de Méhul : « *Vainement Pharaon dans sa reconnaissance* ». Malgré ces défauts provenant à la fois d'une instruction musicale incomplète et d'une recherche exclusive de l'expression dramatique, Grétry s'empara du premier coup de la scène de l'Opéra-Comique et y régna en maître. Grimm s'exprimait ainsi au sujet du *Tableau parlant* : « C'est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre, c'est une musique absolument neuve et dont il n'y avait pas de modèle en France ; cela est à tourner la tête. » Il est de fait que les acteurs de la *Commedia dell' arte* n'avaient pas encore chanté avec autant d'esprit et de finesse, Pierrot en narrant son fameux naufrage, Isabelle en imitant le ton de déclamation du bonhomme Cassandre, ni Léandre, ni la malicieuse Colombine.

A *Sylvain*, aux *Deux Avares* (1770) succéda *Zémire et Azor* (1771). En versifiant le joli conte de *la Belle et la Bête*, Marmontel a voulu faire oublier cette épigramme de l'abbé Arnauld :

Ce Marmontel, si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle,
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine,
Et de ridicule bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine :
Jamais secret ne fut si bien gardé.

Sans avoir le naturel de Sedaine, l'esprit de Favart et d'Anseaume, Marmontel a bien servi la muse de Grétry dans les livrets de *Lucile*, de *Sylvain*, de *Zémire et Azor*, de *la Fausse Magie*, par l'harmonie des vers et un heureux choix d'expressions. La partition de *Zémire et Azor* abonde en mélodies touchantes : il suffit de rappeler l'air :

Du moment qu'on aime
On devient si doux,
Et je suis moi-même
Plus tremblant que vous ;

le trio des jeunes filles, « *Veillons, mes sœurs* », la scène de la glace magique et cet autre trio « *Ah ! laissez-moi la pleurer* », et l'air dans lequel Ali bâille en musique d'une façon si comique. Le duo syllabique des deux vieillards dans *la Fausse Magie* : « *Quoi ! c'est vous qu'elle préfère ?* » est un chef-d'œuvre de déclamation lyrique. On connaît la jolie sérénade

de *l'Amant jaloux* : « *Tandis que tout sommeille* », accompagnée dans la coulisse en pizzicati par deux violons, une mandoline et un violoncelle.

Dans *l'Épreuve villageoise* tout serait à citer ; c'est un petit ouvrage parfait dans le genre rustique. Nous quitterons Grétry avec *Richard Cœur de Lion*, parce que les ouvrages qui lui succédèrent n'offrent plus un intérêt suffisant.

La pièce de Sedaine est un petit opéra romantique dont le caractère tout de convention a été rendu par Grétry si naturellement que, malgré ses invraisemblances, il a été toujours pris au sérieux. Richard captif est un héros intéressant ; le faux aveugle Blondel est un ménestrel sympathique ; Laurette est d'une ingénuité ravissante ; les rythmes des chœurs et des rondes villageoises sont nerveux et gracieux à la fois. La flexibilité du talent de Grétry se montre à chaque page : dans les phrases superbes « *O Richard, ô mon roi ! — Si l'univers entier m'oublie ; — Une fièvre brûlante* », dont le thème donne en quelque sorte le ton à la pièce, procédé que Richard Wagner n'a pas inventé, on le voit ; dans les couplets « *Que le sultan Saladin* » ; dans le charmant badinage : « *Un bandeau couvre ses yeux* » ; dans la chanson des deux bons vieux : « *Et zic et zoc* ».

Les mélodies de Grétry ont quelque chose de pénétrant même lorsqu'elles s'appliquent aux situations les plus naïves et les plus ordinaires. Aussi c'est avec raison qu'on lui a dédié ce quatrain :

De la nature enfant gâté,
Des plus beaux dons elle t'a fait largesse ;
Grétry, tu sais répandre la richesse
Dans le sein de la pauvreté.

Dalayrac occupe la scène à son tour, avec moins de génie et d'originalité assurément, mais non sans charme, et Méhul va agrandir le cadre et le remplir de beautés nouvelles.

Dalayrac, un des gardes du comte d'Artois, assez habile violoniste, s'était distingué par son esprit et son enjouement chez le baron de Bezenval, chez Lavalette de Lange, garde du trésor royal, et dans le salon de Mme Helvétius, rendez-vous de la société polie d'alors. C'était vers l'année 1778. Possédé du désir de devenir compositeur dramatique, il prit les leçons du savant harmoniste Langlé et débuta à la Comédie Italienne par *l'Amant statue* (1781). Quoiqu'il ait écrit la musique d'une cinquantaine de pièces dans l'espace de trente-trois ans, il ne faut pas exagérer la fécondité de son imagination, car la plupart de ces pièces sont des comédies à ariettes tenant un peu du vaudeville. Il avait la mélodie facile, gracieuse et souvent

touchante, mais peu d'originalité et encore moins de verve. A la sensibilité de ses airs se joint parfois une fadeur langoureuse. Entre tous ses opéras comiques, il faut distinguer d'abord *Nina ou la Folle par amour* (1781), *Azemia*, *Renaud d'Ast* (1787), *Camille ou le Souterrain*, *Adolphe et Clara* (1799), *Maison à vendre* (1800), *Gulistan* (1805).

Le succès de *Nina* fut immense. La pièce de Marsollier était d'autant



Madame Dugazon (dans *Blaise et Babet*).

plus intéressante que la donnée était empruntée à un fait récent. Les morceaux les plus remarquables sont la berceuse chantée par les paysans à la pauvre Nina endormie « *Dors, mon enfant!* » la romance « *Quand le bienaimé reviendra* », l'air de musette joué sur le cor anglais par le célèbre hautboïste Vogt.

Le rôle de Nina a été un des meilleurs de Mme Dugazon. La musique de cet ouvrage a été arrangée en ballet par Milon et Persuis ; Mlle Bigottini y

a obtenu un grand succès. Le même sujet a été traité par Paisiello avec la supériorité du génie sur le talent.

Le chœur des matelots dans *Azemia* a du mérite, mais, à cette époque où la romance et la chanson avaient le pas sur les autres compositions musicales, il fut peu remarqué, tandis que tout le monde fredonnait l'air : « *Ah! que je sens d'impatience, mon cher pays, de te revoir !* » Le livret de *Renaud d'Ast* a été tiré du conte de Boccace l'*Oraison de saint Julien ;* Dalayrac l'a traité avec esprit; l'air « *Il pleut, bergère,* » se fait entendre à l'orchestre pendant que le pauvre Renaud, transi de froid, demande l'hospitalité. L'espèce de sérénade qu'il chante : « *Vous qui d'amoureuse aventure, courez et plaisirs et dangers* », la romance « *Comment goûter quelque repos* », et l'air de Céphise « *Viens à ma voix, douce espérance,* » ne peuvent échapper au reproche de banalité.

Dalayrac est bien venu à son heure. Il a été le compositeur le plus applaudi du Directoire. Aussi de tout côté on chantait ses mélodies gracieuses et sentimentales, la romance de Gulnare : « *Te bien aimer, ô ma chère Zélie* »; celle de *Sargines :* « *Hélas! c'est près de toi, ô ma tant douce amie* »; les couplets : « *Si l'hymen a quelque douceur* »; le duo de *Primerose :* « *Quand de la nuit le voile tutélaire* »; la romance d'*Adolphe et Clara :* « *D'un époux chéri la tendresse* »; celle de *Gulistan :* « *Le point du jour à nos bosquets,* » etc. Ce n'est pas que Dalayrac ne fût capable de faire plus et mieux, comme il l'a prouvé dans l'air appartenant à ce dernier ouvrage : « *Cent esclaves ornaient ce superbe festin* », que Ponchard a chanté longtemps dans les concerts. Le meilleur titre de Dalayrac à l'estime des musiciens est son opéra de *Camille ou le Souterrain,* qui renferme des scènes dramatiques très bien traitées, des accompagnements variés, une harmonie plus forte. Le sujet de ce drame a été tiré par Marsollier du roman de Mme de Genlis, *Adèle et Théodore.*

Il y a des ponts-neufs tirés des opéras comiques de Dalayrac qui sont bien tournés et ont joui d'une vogue populaire, entre autres « *Notre meunier chargé d'argent* » et la chanson des petits savoyards :

Escouto, d' Jeannetto,
Veux-tu de biaux habits,
Laridetto.
Escouto, d' Jeannetto,
Pour aller à Paris?

Quoique l'intérêt soit de peu d'importance, je vais donner les noms de quelques compositeurs dont les ouvrages ont été représentés sur les divers

théâtres de la Comédie Italienne, de Feydeau, de Favart (Opéra-Comique national), et en dernier lieu du théâtre Feydeau, qui en 1801 conserva seul le nom d'Opéra-Comique. Je me renferme ici dans l'intervalle compris entre l'avènement de Grétry en 1768 et celui de Méhul en 1790, autrement dit entre la représentation du *Huron* et celle d'*Euphrosine et Coradin*. Les musiciens d'un mérite supérieur ont été Martini, Dezède, Sacchini, Champein, Piccinni, Berton, Kreutzer; les autres méritent peu de fixer l'attention, ce sont : Baccelli, Cifolelli, Méreaux, Désormery, Bianchi, Frizieri, Rigel, Cambini, Désaugiers, Bonesi, Floquet, Bruni, Blasius, Propiac.

Les artistes dont le nom est resté attaché à cette première floraison du genre de l'opéra comique étaient : Clairval, Solié, Michu, Dorsonville, Philippe, Favart, Thomassin, Laruette, Trial, Chenard, Narbonne, Dufresnoy, et un peu plus tard Martin, Elleviou; Mmes Dugazon, Desbrosses, Desforges.

L'art musical dramatique s'énervait dans les fadeurs d'une fausse sensibilité, et dans les négligences d'une muse trop facile. Un jeune homme doué de génie, instruit, attiré vers les sommets, ayant un sentiment fort et élevé, arrive des Ardennes à Paris, se place immédiatement sous les auspices de Glück et débute par une œuvre dramatique très remarquable : *Euphrosine et Coradin;* ce jeune homme, c'est Méhul. Organiste dès l'âge de dix ans chez les Prémontrés, élève du célèbre Wilhem Hanser pour la composition, il possédait la science de l'harmonie et du contrepoint à un degré suffisant pour exprimer clairement ses idées. Les conseils de l'auteur des deux *Iphigénie* et surtout l'audition des chefs-d'œuvre représentés à l'Opéra achevèrent une éducation si bien commencée. Méhul est une des gloires les plus pures de l'école française. Les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra-Comique ne reçurent pas tous le même accueil. Les passions révolutionnaires se déchaînèrent contre son *Adrien* à l'Opéra, contre le *Jeune Henri* à Feydeau. L'ouverture seule de ce dernier ouvrage put être exécutée; mais le public en fut si ravi que l'orchestre dut la jouer trois fois de suite et que pendant plusieurs années on la fit entendre dans les entr'actes. Méhul a su mêler à une fanfare de chasse des dessins d'orchestre heureusement combinés et des motifs appropriés au caractère général de l'ouverture.

Il y a lieu de s'étonner de la direction que suivit Méhul : son style, son goût, son art d'écrire pour l'orchestre et les voix semblaient annoncer un compositeur de grands opéras à sujets héroïques, historiques. Il n'en fut rien : *Alonso et Cora* ne réussirent pas à l'Académie de musique, *Adrien* encore moins, parce que la vue du triomphe de l'empereur romain offus-

quait les regards des républicains. Méhul composa pour l'Opéra la musique de plusieurs ballets, et il déploya son talent dramatique dans des pièces d'un genre mixte où dominent la passion, l'énergie, la peinture des caractères plutôt que la grâce et la verve comique.

A sa suite et presque simultanément arrivent Kreutzer avec *Paul et Virginie*, Cherubini avec *Lodoïska*, *Médée*, *les Deux Journées*, Lesueur avec *la Caverne*, Berton avec *Montano et Stéphanie*. La transformation s'accentue;



Chenard.

c'était sans doute un progrès, puisque l'Opéra n'aurait pas ouvert ses portes à ces œuvres de proportions autres que celles de la tragédie lyrique. Mais il était à craindre que, le genre de l'Opéra-Comique venant à disparaître, on ne vît les théâtres forains renaître et dominer comme naguère. Fort heureusement il n'en fut rien, grâce à deux excellents musiciens en qui s'était incarné le génie protecteur de Feydeau; c'étaient Nicolo et Boïeldieu.

Dans son opéra intitulé *les Rigueurs du cloître*, dont les paroles étaient

de Fiévée, c'est-à-dire empreintes des idées de l'époque (1790) sur ou plutôt contre les ordres monastiques, Berton avait écrit des ensembles vigoureux, des scènes fortement dramatiques et préparé ainsi le succès de Méhul, qui, le mois suivant, impressionna plus puissamment encore le public dans le magnifique duo d'*Euphrosine et Coradin*. L'instrumentation de cet ouvrage est harmonieuse et d'une expression toujours dramatique. Grétry, qui voyait peu à peu ses œuvres disparaître du répertoire, eut la générosité de proclamer Méhul l'émule de Glück, et d'écrire que ce jeune compositeur possédait à trente ans le talent qu'avait Glück à soixante; et cela était absolument vrai. La délicieuse partition de *Stratonice* montra que Méhul s'entendait aussi bien à traiter un sujet antique qu'un mélodrame. La dignité et la tendresse dans l'air de Séleucus « *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel* », la scène admirable de l'apparition de Stratonice qui révèle le mal dont souffre le jeune Antiochus, tout cela était rendu avec un sentiment exquis; en un mot les ouvrages de Méhul renferment des beautés de premier ordre; tout aussi bien *Mélidore et Phrosine* (1794), *Ariodant* (1799), *l'Irato*, opéra-bouffe (1801), *Uthal* (1806), que *Joseph*, son chef-d'œuvre (1807). Ce sujet biblique lui permit de déployer le style grandiose et sévère qu'il affectionnait, pour exprimer les sentiments les plus vrais et les plus forts de la nature. L'instrumentation de *Joseph* est d'une pureté et d'un charme incomparables. Tout serait à citer : l'air superbe qui commence l'ouvrage, « *Vainement Pharaon dans sa reconnaissance* », la scène des frères, la romance de Benjamin, le trio « *Dieu d'Abraham* », le chœur des jeunes filles de Memphis, « *Aux accents de notre harmonie* », le duo de Jacob et de Benjamin, « *O toi! le digne appui d'un père* ».

Les opéras qui méritent de fixer l'attention pendant l'intervalle de l'année 1790 à celle de 1804 appartiennent à deux courants presque opposés: l'un tend à agrandir la scène et les moyens d'exécution, à faire représenter des drames en musique; l'autre suit les rives fleuries de la gaieté, et mêle au plaisir de l'oreille celui de la bonne humeur. Les ouvrages les plus importants du premier genre ont été : *Paul et Virginie* de Kreutzer; les deux *Lodoïska* de Kreutzer et de Cherubini (1791); *la Caverne*, de Lesueur; *Roméo et Juliette*, de Steibelt (1793); *Paul et Virginie*, de Lesueur (1794); *Médée*, de Cherubini (1797); *le Prisonnier*, de Della Maria (1798); *Montano et Stéphanie*, de Berton, dont j'ai déjà parlé, ainsi que les opéras de Dalayrac et de Grétry; *les Deux Journées* de Cherubini (1800); *Aline reine de Golconde*, de Berton (1803); *Milton*, de Spontini (1804).

Quant aux opéras-comiques restés dans la tradition du genre, il y en eut de médiocres, dus à la plume trop facile de Solié, de Gaveaux, de

Devienne, l'auteur des *Visitandines*, de Jadin, de Trial, de Champein, de Gresnick, de Plantade, de Bruni, de Blangini; mais il y en eut aussi de fort agréables; tels sont les premiers ouvrages de Boïeldieu, *la Dot de Suzette* (1795), *les Deux Lettres* (1796), *la Famille suisse* (1797), *Zoraïme et Zulnare* (1798); *l'Hôtellerie portugaise*, de Cherubini; *le Rendez-vous supposé*, de Berton (1798); *les Méprises espagnoles*, de Boïeldieu; *le Délire*, de Berton (1799); *Beniowski*, de Boïeldieu; *Annette et Lubin*, de Martini (1800); *le Grand Deuil*, de Berton; *le Calife de Bagdad*, de Boïeldieu; *le Tonnelier*, de Nicolo (1801); *le Concert interrompu*, de Berton (1802); *Ma Tante Aurore*, de Boieldieu; *Picaros et Diego*, de Dalayrac; *le Baiser et la Quittance* (1803). Cet opéra comique en trois actes obtint peu de succès, quoique le livret ait eu trois auteurs et la musique quatre compositeurs; à Picard, Dieulafoy et de Longchamps s'associèrent Méhul, Boïeldieu, Kreutzer et Nicolo.

Il n'est resté de la période révolutionnaire que deux chants patriotiques : *la Marseillaise*, composée par l'officier Rouget de l'Isle pour conduire les soldats français contre l'ennemi, c'est-à-dire l'étranger, et non pour exciter le peuple à la guerre civile, et *le Chant du Départ pour la guerre*, mâle inspiration de Méhul.

Les hymnes et chants composés à l'occasion des fêtes de la Révolution n'étaient pas tous sans mérite, puisqu'ils avaient pour auteurs : Lesueur, Berton, Cherubini, Méhul, Dalayrac et Grétry. Ces deux derniers auraient dû s'abstenir en se rappelant les bienfaits de leurs protecteurs, et surtout de leur protectrice, la reine Marie-Antoinette. Ces chants, devant être exécutés en plein air, ont été écrits avec accompagnement de clarinettes, de cors et de bassons. Il n'en est rien resté et il en a été de même des productions théâtrales. Les musiciens avaient beau écrire, Grétry, *Joseph Barra* et *l'Astre de la liberté*, Kreutzer, *le Siège de Lille*, Dalayrac, *la Prise de Toulon*, Champein, *l'Intérieur d'un ménage républicain*, Lemoyne, *les Vrais Sans-Culottes*, Berton, *Viala*, Jadin, *Marat dans les souterrains*, Grétry, *la Rosière républicaine*, Désaugiers, *la Prise de la Bastille* : rien de tout cela n'a survécu, et fort heureusement pour la dignité de l'histoire de l'art.

Il faut aussi bien renoncer à la thèse soutenue en faveur du dilettantisme de la Convention qu'à celle de la défense du territoire par les volontaires en sabots. L'institution du *Conservatoire* a été une restauration de l'*École royale de chant et de déclamation* instituée par Louis XVI, qui en confia l'intendance au baron de Breteuil; cet établissement n'a jamais remplacé les nombreuses maîtrises qui entretenaient en moyenne trente chanteurs dans chacune des cathédrales de France. Le rapport de

Lesueur adressé au premier Consul fait connaître en détail l'organisation et les avantages des maîtrises alors dispersées, lesquelles ne sont pas encore reconstituées après quatre-vingts ans.

Les efforts ne manquèrent pas pour engager les musiciens à s'associer aux événements politiques. Le 18 juillet 1793, la Convention décrète une *commune des arts*, pensionne une centaine d'artistes, la plupart inconnus, commande des hymnes patriotiques ; mais quelles œuvres pouvait-on attendre au milieu de cette tourmente, lorsque le quatuor de *Lucile* de Grétry « *Où peut-on être mieux* » était bruyamment interrompu par le chant sauvage du *Ça ira;* lorsque après la représentation d'une berquinade, d'une bergerie sentimentale, ou bien celle des *infortunes* d'une âme sensible, la scène était envahie par des bandes hurlant des imprécations contre les victimes de leur fureur, et exaltant les violences commises dans la même journée!

Pendant la période de l'Empire et de la Restauration les nouveaux compositeurs, doués d'un génie incontestable, qui se succèdent ou occupent simultanément la scène de l'Opéra-Comique, sont Nicolo, Boïeldieu, Hérold et Auber. D'autres, pour briller d'un moindre éclat, n'en ont pas moins obtenu des succès : Berton avec *la Romance*, *Ninette à la Cour* et les *Maris-Garçons*, Gaveaux avec *le Bouffe et le Tailleur* et *M. Deschalumeaux*, Catel avec *les Artistes par occasion*, Paër avec *le Maître de chapelle*, Carafa avec *le Solitaire*, *le Valet de chambre* et *Masaniello*.

Ce dernier opéra, représenté en 1827, renferme un admirable duo : « *Un oiseau qui supporte à peine la lumière* ». *La Muette* d'Auber a fait oublier cet ouvrage, de même que les succès de Rossini sur les scènes italiennes ont maintenu dans la pénombre les opéras de son ami Carafa, qui fut aussi quelquefois son collaborateur. Il est juste de lui rendre ici la justice qui lui est due. Carafa a été un des plus habiles compositeurs du commencement du siècle. Le duo du *Valet de chambre* est resté classique. Il y a de fort jolies mélodies dans *la Violette* (1828). L'une d'elles a fourni à Henri Herz l'occasion d'écrire un air varié qui a fait le tour du monde. Les opéras de *Jenny* (1829) et de *la Prison d'Édimbourg* (1833) ne doivent pas être totalement oubliés. Mais reprenons cette période à son origine.

L'afféterie et la préciosité qui valurent à Dalayrac tant de succès sous le Directoire de la part des muscadins et des femmes sensibles étaient sincères, et par cela même elles méritent encore notre indulgence, car elles s'accordaient avec le talent.

Nicolo se fit connaître à Paris alors que la société française avait repris un peu d'équilibre et, moins agitée, renaissait aux plaisirs de l'esprit.

Ayant fait ses études sous la direction de bons musiciens de l'école napolitaine, il avait acquis une grande facilité dans l'art d'écrire et de la souplesse dans le maniement des voix. Doué d'esprit et de verve, il comprit mieux le genre de l'opéra comique que la plupart de ses émules, en ne s'éloignant jamais de l'expression artificielle et de convention qui éveille la sensibilité du spectateur juste assez pour que l'émotion reste un plaisir. Aussi je pense que les opéras de Nicolo et de Boïeldieu sont



Martin.

ceux du répertoire qui répondent le mieux au genre idéal de l'opéra comique. *Glissez, n'appuyez pas*, telle a été leur devise.

Nicolo écrivit quatorze opéras de 1805 à 1811. Les plus saillants sont : *Léonce ou le Fils adoptif*, dans lequel Solié fit valoir la romance de Dormeuil devenue populaire : « *L'Hymen est un lien charmant* »; *les Rendez-vous bourgeois*, un tout petit chef-d'œuvre de verve amusante, de bouffonnerie toujours musicale qui n'a rien de commun avec les grossièretés des opé-

rettes modernes; *Cendrillon*, dont le succès prodigieux ne s'est pas maintenu aux reprises qui en furent faites; *le Billet de loterie;* l'air « *Non, je ne veux pas chanter* » est connu de mes lectrices (1811). *Joconde* et *Jeannot et Colin* furent représentés en 1814. L'opéra de *Joconde* est un des types les mieux réussis du genre opéra comique. Le tour mélodique est facile, l'accord des inspirations du musicien avec le caractère des situations est parfait; l'esprit, la grâce, le style musqué, galant et troubadour rendront toujours cet ouvrage agréable aux gens de goût qui en comprendront et en admettront la donnée. Joconde n'est pas un Don Juan, mais un gentilhomme inconstant, frivole, trop facilement amoureux, toujours aimable, jamais odieux. Il suffit de rappeler la romance « *Dans un délire extrême* », au refrain proverbial :

Et l'on revient toujours
A ses premiers amours;

le quatuor scénique : « *Quand on attend sa belle* », et les couplets fins et spirituels : « *Parmi les filles du canton* ». Le célèbre chanteur Martin a créé avec succès le rôle de Joconde, dans lequel Chollet a excellé à son tour.

Nicolo n'avait qu'un rival à Feydeau, c'était Boïeldieu, dont le chef-d'œuvre, *la Dame blanche*, n'était pas encore écrit. Mais ses débuts l'avaient fait remarquer. *La Dot de Suzette*, *la Famille suisse* (1797), *Zoraïme et Zulnare* (1798), *le Calife de Bagdad* (1800), *Ma Tante Aurore* (1803), avaient révélé ses dons naturels, l'élégance de ses idées, la finesse et la variété de son travail d'instrumentation, et montré le fruit des conseils qu'il recevait de Cherubini pour le contrepoint, de Méhul pour la couleur dramatique, de Rode et de Garat pour le phrasé musical et l'emploi des voix. Pendant les sept années que Boïeldieu passa à Saint-Pétersbourg, Nicolo avait pris possession de la scène; mais à son retour *Jean de Paris* (1812) le remit en faveur; c'était un ouvrage délicieux, tout empreint de cette fantaisie idéale qui charme sans aucun souci de couleur historique ni archéologique. Faire parler à la musique le langage du sentiment, des émotions tendres et gracieuses, des divertissements de l'esprit, telle a été la pensée familière au compositeur et qu'il a réalisée avec tant de bonheur. Elleviou, chanteur et acteur plein de goût, doué d'une voix exceptionnellement étendue, a interprété le rôle de Jean de Paris avec beaucoup de succès. Les appointements de ce chanteur se sont élevés au chiffre annuel de 84 000 francs.

Elleviou, Martin et Garat ont été les idoles du public au commencement du siècle. Plusieurs actrices jouirent aussi d'une faveur prolongée. Mme Gavaudan chanta agréablement et joua surtout avec succès les rôles des nom-

breux opéras-comiques qui furent représentés aux théâtres Favard et Feydeau de 1798 à 1822. Mme Boulanger, élève de Garat et actrice pleine de verve et de finesse, enchanta pendant dix-huit ans les habitués de Feydeau.

Nommer les ouvrages de Boïeldieu, c'est évoquer les souvenirs d'une foule de morceaux, airs, duos, trios, romances, couplets, chœurs et même



Elleviou (rôle de Jean de Paris).

accompagnements mélodieux : dans *le Calife*, le chœur des jeunes filles « *C'est ici le séjour des Grâces* », l'air de Késie « *De tous les pays pour vous plaire* », si ingénieux ; dans *Ma Tante Aurore*, le duo « *Quoi ! vous avez connu l'amour ?* » et les couplets « *Je ne vous vois jamais rêveuse* » ; dans *Jean de Paris* : « *C'est la princesse de Navarre* » ; « *Quel plaisir d'être en voyage !* » dans *le Nouveau Seigneur du village* (1815) ; le duo du cham-

bertin ; cet autre duo « *Je vais rester à cette place* », les couplets « *Ah! vous avez des droits superbes* » ; dans *la Fête du village voisin* (1816), la fraîche romance « *Simple, innocente et joliette* » ; dans *le Petit Chaperon rouge* (1818), une des plus excellentes partitions du maître, « *Robert disait à Claire* », et la ronde « *Depuis longtemps, gentille Annette* », et les trois duos ; dans *les Voitures versées*, l'air chanté par Martin « *Apollon toujours préside au choix de mes invités* » et les variations sur « Au clair de la



Madame Gavaudan.

lune, *ô dolce concento!* ». Tous ces opéras sont un véritable délassement pour le spectateur qui a besoin de trouver dans les jouissances de l'oreille et dans un domaine autre que celui de la vie réelle une distraction aux graves occupations, aux soucis, aux travaux sérieux. Ce n'est pas là assurément une raison pour lui offrir des œuvres d'art écrites avec négligence comme on en voit tant de nos jours. Qui oserait dire que les opéras de Grétry, de Monsigny, de Nicolo, de Berton, de Méhul, de Boïeldieu, aient

été composés sans le souci de bien faire? Ce sont les maîtres du genre comme le sont devenus plus tard Hérold, Auber, Grisar, Halévy, Maillart, Victor Massé.

C'est au milieu d'une constellation d'ouvrages remarquables dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre que brilla comme une étoile de première grandeur *la Dame blanche*. En 1825, en effet, on donnait à l'Odéon des traductions des opéras italiens de Rossini, *la Pie voleuse*, *le Barbier de*



Madame Boulanger.

Séville, *Othello*, *la Dame du lac*, et des opéras allemands de Weber, *Robin des bois* et *Preciosa ;* on venait d'entendre à Feydeau *le Concert à la Cour* et *le Maçon* d'Auber.

L'apparition de *la Dame blanche* excita un enthousiasme tel, que des amis maladroits et des musiciens jaloux des succès de Rossini tentèrent d'établir un parallèle en faveur de Boïeldieu, qui repoussa énergiquement cette prétention : « Quoi qu'on dise ou que l'on fasse, dit-il, je ne prends

des compliments que l'on m'adresse que la part qui me revient. On ne peut toucher à celle que l'Europe a faite à M. Rossini sans donner une preuve d'ingratitude ou de mauvaise foi. » Et en effet il est certain que tous les musiciens français sans exception doivent beaucoup au maître italien, à son imagination féconde, à la diversité de ses procédés de composition, à la couleur de son instrumentation, à ses inventions rythmiques et surtout à la perfection de son art d'écrire. Il venait de faire entendre le *Viaggio à Reims* qui est devenu *le Comte Ory*, ce chef-d'œuvre de musique vive, pétillante, amoureuse et coquette. On avait assez entendu ses partitions italiennes pour savoir à quoi s'en tenir sur le compte de son génie, et cependant il y eut bien des cabales parmi les musiciens et beaucoup d'injures dans les petits journaux du temps. Il ne fallut rien moins que *Moïse*, *le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell* pour imposer silence à la sottise et à l'envie.

La Dame blanche est restée depuis soixante ans populaire, et l'amateur lui-même ne se lasse pas de ressentir le charme de cette musique accorte, gaie, sentimentale, poétique et expressive. Quoique tout se soit transformé autour de cette partition, elle reste toujours la planche de salut des directeurs dans l'embarras. C'est que Boïeldieu a déployé un art exquis à peindre les caractères, l'insouciance aimable du jeune officier, la poltronnerie du fermier Dickson, la gentillesse de la jeune villageoise, la tendresse de la fidèle Marguerite, la cupidité de l'intendant et jusqu'aux impressions des paysans dans la *scène de la vente*. Il faut reconnaître que Boïeldieu, excellent compositeur dramatique et doué des inspirations mélodiques les plus gracieuses, avait peu d'aptitude pour les conceptions purement symphoniques. C'est lui qui a commencé à faire entendre dans les ouvertures les motifs favoris de l'opéra lui-même, tandis qu'avant lui Glück, Vogel, Cherubini, Grétry, Méhul, avaient composé des ouvertures originales.

Il y a eu là un exemple fâcheux à mon gré, puisqu'il abrège la tâche de l'auteur, et diminue le plaisir de l'auditeur. Il a été suivi depuis par presque tous les compositeurs : Hérold, Auber, Adolphe Adam.

Méhul a composé pour ses opéras de *Joseph*, de *la Caverne*, d'*Horatius Coclès*, du *Prince troubadour*, de la *Chasse du jeune Henri*, moins des ouvertures que des pièces symphoniques servant de prologue.

L'opéra-comique *les Deux Nuits* contient encore des morceaux dignes de l'auteur de *la Dame blanche* (1829) ; toutefois, soit à cause de l'insuffisance du livret, soit par suite de l'impression produite par les nouveaux arrivants, Auber, Hérold, Carafa, il ne put rester au répertoire.

Je viens de nommer Auber. Son nom est en permanence aux portes de

l'Opéra-Comique depuis l'année 1813. Il y a peu de choses à dire de ses premiers ouvrages jusqu'à *la Bergère châtelaine* (1820), *la Neige* et *le Concert à la Cour* (1824). Ce fut *le Maçon* (1825) dont plusieurs morceaux, tels que le duo « *Je m'en vas* » et celui de la querelle des femmes, révélèrent un compositeur spirituel et dramatique. Il ne tarda pas à arriver au premier rang, car *la Muette* fut représentée à l'Opéra trois ans après. Il n'y a pas un seul de ses opéras comiques qui ne contienne des morceaux intéressants. Le nombre en est considérable et il suffira ici de rappeler ceux qui ont obtenu le plus de succès : *Frà Diavolo* (1830), *l'Ambassadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *Haydée* (1847).

Chose singulière! pendant les cinquante-huit années qu'Auber a tenu le sceptre musical à l'Opéra-Comique, pendant les vingt-neuf années de sa direction au Conservatoire, Auber n'a exercé aucune influence sur le style et les procédés des jeunes musiciens. Aucun d'eux n'a dit : « Je suis l'élève de M. Auber. » Son prédécesseur Cherubini, son successeur M. Ambroise Thomas au contraire, non seulement ont professé la plus grande partie de leur vie, mais ils ont fait passer dans les habitudes et dans l'esprit de leurs élèves, le dernier surtout, leur manière de voir, de penser, d'écrire en musique.

On dirait que le talent d'Auber consiste dans l'absence du style. Les formules sont rares, l'harmonie piquante, ingénieuse quelquefois, mais peu sévère. Les idées abondent, toujours franchement mélodiques et toujours personnelles, et c'est parce qu'il est resté lui-même, c'est-à-dire spirituel et laborieux, très soucieux de l'effet et cependant toujours très dégagé en apparence, que ses partitions ont moins de rides que la plupart de leurs émules. Dans un salon, un vieillard un peu débile mais spirituel se fera plus écouter qu'un robuste cavalier qui élèvera la voix pour ne rien dire.

D'ailleurs il ne faudrait pas s'imaginer que l'œuvre d'Auber soit monotone. Il a eu aussi ses manières. Dans la première, à laquelle appartiennent *la Neige*, *la Fiancée*, *le Maçon*, on ne remarque aucune recherche : le sentiment s'exprime avec simplicité et naïveté. Dans la seconde, la plus brillante, qui comprend *la Muette*, *Frà Diavolo*, *le Philtre*, *le Domino noir*, *les Diamants de la Couronne*, l'imagination s'est exercée abondamment : l'orchestration, les ensembles concourent à l'action dramatique. Mais, à partir de *la Part du Diable*, le sentiment est plus intense, la vivacité naturelle est tempérée par une teinte de mélancolie. C'est la période poétique, et non la moins belle, qui comprend *Haydée*, *l'Enfant prodigue* (à l'Opéra), *Manon Lescaut* (1856). A la fin de sa vie, Auber a repris les cartons de sa jeunesse et en a retiré des motifs agréables dont il a formé ses derniers

opéras. La naïveté de la forme et une clarté dans la facture, qui n'est plus de mise maintenant, ont fait un peu sourire de graves musiciens qui préfèrent imposer l'ennui plutôt que de supporter une réminiscence de *la Neige* ou de *la Bergère châtelaine*. Néanmoins on a encore pris du plaisir à entendre la jolie Marie-Rose chanter la ballade des *Djinns* et Capoul dire la romance du *Dernier Jour de bonheur* (1868).

Le genre de l'opéra comique continue à se modifier, comme les compositeurs eux-mêmes, sous l'influence de l'astre rossinien. *La Clochette* (1817), *le Muletier* (1823), *le Lapin blanc*, sifflé en 1825, pouvaient-ils faire pressentir l'auteur de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs?* Les fortes études qu'Hérold avait faites sous la direction de Méhul n'auraient pas suffi pour faire jaillir l'étincelle. Il avait été entendre les opéras de Salieri, de Paisiello, de Zingarelli en Italie, ceux de Mozart, de Hasse, de Glück à Vienne. Revenu à Paris, ses fonctions d'accompagnateur au Théâtre-Italien, alors dirigé par Mme Catalani, l'initiaient aux partitions des maîtres étrangers. Un travail de gestation s'opérait dans l'âme ardente du jeune musicien qui devait plus tard faire éclore deux chefs-d'œuvre. Mais il lui fallait un poème qui convînt à ses aspirations et permît à son imagination de se déployer.

Ce ne fut qu'en 1826 qu'Hérold obtint un succès incontesté avec *Marie*, drame bourgeois, il est vrai, mais dont les situations sont gracieuses et poétiques. La romance « *Je pars demain* » avec l'accompagnement de cor, la cavatine « *Une robe légère* », la barcarolle « *Batelier, dit Lisette* », devinrent populaires. Six ballets écrits pour l'Opéra en trois ans l'exercèrent à manier l'orchestre. Mais il eut encore à essuyer la chute de plusieurs ouvrages avant d'arriver à la pleine possession de son talent.

Zampa fut représenté en 1831. Mélesville avait fait de larges emprunts au *Don Giovanni* de da Ponte; mais l'essentiel était d'offrir à un artiste tel qu'Hérold des situations favorables à la musique. Imitant l'exemple donné par Boïeldieu, Hérold a reproduit dans l'ouverture plusieurs motifs de l'opéra; c'est une des plus belles du répertoire moderne. Quant à la partition, d'une richesse extrême, elle est rossinienne jusqu'aux moelles : dans les chœurs, dans la distribution des accords frappés par les voix tandis que les violons jouent le chant, dans l'instrumentation chaude et variée, dans la forme du duo et du trio bouffes. Mais si le musicien a suivi le progrès en se servant des nouvelles ressources apportées à l'art musical, il n'en est pas moins demeuré original et inspiré dans le choix de ses mélodies, dans l'emploi d'une harmonie excellente et caractérisée; il n'en a pas moins montré un talent d'expression dramatique et de puissance

créatrice admirable dans la scène passionnée du dernier acte : « *Pourquoi trembler? — Que de grâce et de charmes!* » Le succès qu'obtint *Zampa* fut encore dépassé par celui du *Pré-aux-Clercs*, représenté l'année suivante et dont les répétitions abrégèrent la vie du compositeur, qui succomba moins d'un mois après son triomphe.

L'opéra du *Pré-aux-Clercs* est à mon avis le plus beau fleuron que possède l'Opéra-Comique depuis *la Dame blanche*, au point de vue de la valeur et du mérite. C'est la perfection dans la grâce et dans l'équilibre de toutes les qualités d'une œuvre musicale. Nulle part, pas même dans les ouvrages de Meyerbeer, ceux joués à l'Opéra-Comique bien entendu, on ne trouve une couleur aussi bien appropriée au sujet, à l'époque et aux habitudes qui s'y rapportent. A la teinte discrète des amours de Mergy et d'Isabelle favorisées par la reine succèdent l'éclat, le mouvement, la gaieté et tout l'entrain de la fête organisée par Cantarelli. Le plaisir du concert ne perd pas ses droits, car Hérold a écrit un accompagnement ravissant pour l'air du deuxième acte : « *Jours de mon enfance* ». Il est inutile de citer le duo « *Les rendez-vous de noble compagnie* », le trio syllabique « *C'en est fait, le ciel même a reçu nos serments* », la scène du bateau, où le récit des violoncelles produit un effet très dramatique. J'insisterai seulement sur le délicieux ensemble si mélancolique chanté dans la scène de l'évanouissement d'Isabelle, et sur le quatuor d'une teinte toute crépusculaire « *L'heure nous appelle* ». Je le répète, tout est parfait dans cet ouvrage; non seulement on y voit le génie d'un grand musicien, mais aussi l'intelligence d'un homme doué d'un goût exquis. Que l'on compare ce tact français, cette aisance, cette science mises au service des rôles divers : princesses et seigneurs, les uns tout au plaisir et à la vanité, les autres tout à l'honneur, l'intrigant italien, l'honnête *monsieur Girot*, la gentille Nicette, les soldats du guet, tout cela parle et chante selon son rang et son caractère avec l'effet musical propre à chaque situation. Que l'on compare, dis-je, ce style et ces procédés avec le style et les moyens employés par Meyerbeer dans *l'Étoile du Nord*, même dans *le Pardon de Ploermel!* C'était bien le cas de dire à ce géant musical : « Ne forçons point notre talent ». Tant de hautes qualités n'ont nullement empêché Hérold d'être partout lumineux, sobre, limpide et varié. Son travail est complexe, rempli de détails, et cependant on saisit tout.

Les compositeurs qui se sont fait connaître par le succès de leurs ouvrages à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Lyrique depuis une cinquantaine d'années sont Adolphe Adam, Halévy, Albert Grisar, Ambroise Thomas, Clapisson, Victor Massé, Gounod, Boulanger, Bazin, Reyer, Maillart, Félicien David, Reber, Limnander.

Donizetti, Flotow, Balfe et Meyerbeer ont aussi sacrifié aux grâces dans la salle Feydeau, mais leur œuvre principal est ailleurs.

Il faut aussi retenir les noms d'autres artistes de mérite, doués d'inspiration ou de goût, ou d'instruction musicale, dont les ouvrages ont eu la destinée des étoiles filantes : Monpou avec *les Deux Reines* et son « *Beau navire au grand mât pavoisé* », Labarre avec son bel air de basse des *Deux Familles*, Semet, Gevaert, Deffès, Nibelle, Jonas, Duprato, Guiraud, Paladilhe.

Comme je trace ici à grands traits l'histoire du genre de musique qui a été attribué à l'Opéra-Comique et aux théâtres lyriques, et non pas celle des musiciens plus ou moins célèbres, que j'ai traitée sous la forme qui lui convient, je dois tout d'abord indiquer les divers jalons jetés sur notre route et sur lesquels les yeux se fixent d'abord. En suivant un ordre chronologique, je trouve, en dehors des opéras d'Auber, de Carafa et d'Hérold, dont il vient d'être parlé : *le Chalet*, d'Adolphe Adam (1834) ; *l'Éclair*, d'Halévy (1835) ; *les Mousquetaires de la reine*, d'Halévy (1846) ; *Gilles ravisseur*, de Grisar (1848) ; *le Val d'Andorre*, d'Halévy (1848) ; *le Caïd*, d'Ambroise Thomas (1849) ; *les Monténégrins*, de Limnander (1849) ; *les Porcherons*, de Grisar (1849) ; *le Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas (1850) ; *Giralda*, d'Adam (1850) ; *la Perle du Brésil*, de Félicien David (1851) ; *Galatée* (1852) et *les Noces de Jeannette* (1853), de Victor Massé ; *les Papillotes de M. Benoist*, de Reber (1853) ; *l'Étoile du Nord*, de Meyerbeer (1854) ; *le Chien du Jardinier*, de Grisar (1855) ; *les Dragons de Villars*, de Maillart (1856) ; *la Reine Topaze*, de Victor Massé (1856) ; *le Médecin malgré lui*, de Gounod (1858) ; *Faust*, de Gounod (1859) ; *le Pardon de Ploermel*, de Meyerbeer (1859) ; *Philémon et Baucis*, de Gounod (1860) ; *la Statue*, de Reyer (1861) ; *Lalla-Roukh*, de Félicien David (1862) ; *Mireille*, de Gounod (1864) ; *Mignon*, d'Ambroise Thomas (1866) ; *Roméo et Juliette*, de Gounod (1867) ; *l'Ombre*, de Flotow (1870) ; *Paul et Virginie*, de Victor Massé (1876) ; *Dimitri*, de Joncières (1876) ; *Cinq-Mars*, de Gounod (1877).

Je ne rangerai pas *Carmen*, de Bizet (1875), parmi les ouvrages qui précèdent et qui doivent rester au répertoire, parce que, la musique fût-elle aussi intéressante qu'elle est inégale et de facture hybride, elle ne pourrait racheter la honte d'un pareil sujet, lequel depuis deux siècles n'avait jamais déshonoré une scène destinée aux plaisirs délicats et aux divertissements de la bonne compagnie, et encore moins *les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach, ouvrage sans valeur. Quant à *Lackmé* de M. Delibes, cet ouvrage n'offre d'intéressant qu'un assez joli nocturne ; ce n'est pas assez pour être mis à la suite des opéras que j'ai cités.

Les opérettes qui depuis trente ans inondent de leurs flots fangeux le terrain musical, appartiennent à un genre sans précédent dans l'histoire de l'art; car les pièces des théâtres de la foire, tout en étant souvent grivoises, n'avaient pas leur caractère de grossièreté. Et cependant Grétry les avait condamnées. « J'ai tâché, dit-il au sujet du *Tableau parlant*, à relever la parade; je n'aime pas à traiter le bas comique; les situations les plus triviales doivent toujours être ennoblies. »

Les opérettes d'Offenbach, d'Hervé, de Lecocq et de leurs émules n'usurperont donc pas dans cette histoire une place dont elles ne sont pas dignes : les dessins grotesques des caricaturistes ne figurent pas dans les galeries du Louvre. Depuis trente ans que ces bouffonneries déshonorent l'art musical en en faisant le complice d'une industrie lubrique, aucun fragment des mille opérettes représentées sur les théâtres dits de genre n'a été admis à figurer sur les programmes des innombrables concerts donnés à Paris dans les salles Érard, Pleyel, Herz. On ne peut que plaindre les interprètes de ce répertoire tellement spécial qu'on n'en peut rien extraire pour être chanté dans une réunion d'honnêtes gens.

CHAPITRE XVIII

LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE, EN RUSSIE, EN ESPAGNE

Les premiers opéras qui furent représentés en Allemagne ne différaient guère des opéras italiens. Jusqu'au dix-septième siècle, la musique avait conservé la forme scolastique en faveur dans la Flandre devenue province impériale. Le canon, la fugue, l'imitation, les combinaisons du contrepoint régnaient là comme ailleurs, en Espagne, à Rome même. Mais le mouvement qui s'opéra vers la fin du seizième siècle à Venise, les progrès de l'art du chant, le succès du *dramma per musica* dans toutes les fêtes données chez les princes italiens, engagèrent les landgraves, les princes électeurs et l'empereur lui-même à attirer les principaux compositeurs et chanteurs de la Péninsule. Ce fut surtout en Autriche, à partir de l'avènement de Léopold au trône impérial (1658), que la musique fit d'immenses progrès. Caldara, Bononcini, Santinelli, se distinguèrent alors à la cour de Vienne. Pendant un siècle et demi, tous les événements officiels fournirent l'occasion d'une solennité musicale et de la production d'une œuvre nouvelle.

Le nombre de ces compositions de circonstance est prodigieux. Le mariage d'une archiduchesse, un anniversaire de naissance, le passage d'un souverain, motivaient la commande d'une cantate, d'une allégorie, d'un *dialogo per musica*, d'un *melodramma*, d'un *scherzo pastorale*, d'une *favola boschereccia*, d'une *egloga rusticale*, d'un *idilio drammatico*, d'une

festa teatrale, d'un opéra enfin. Allacci a rempli sa *Drammaturgia* des titres de ces ouvrages dus à un grand nombre de musiciens, parmi lesquels il s'en trouve de très célèbres, presque tous Italiens.

Ce fut un maître de chapelle de Hambourg qui écrivit et fit représenter le premier opéra allemand, intitulé *Oronte*. Il s'appelait Thiel; mais son nom fut éclipsé par la grande réputation que se fit Keyser, compositeur habile et d'une fécondité rare. *Basilius* et *Ismène* furent ses premiers ouvrages dramatiques. Devenu directeur du théâtre de Hambourg, il écrivit plus de cent opéras. Le plus estimé est celui de *Circé*.

Les cours de Munich, de Mannheim, de Stuttgart eurent chacune leur théâtre, où se succédaient les opéras de Grauss, d'Agricola, de Naumann, de Quantz et du célèbre Hasse. Hændel, Matheson et les grands organistes Eberlin, Bach, Albretsberger exercèrent une influence heureuse sur les compositeurs allemands, en traçant des routes nouvelles au génie musical, en fécondant, par le travail harmonique et la recherche d'un contrepoint concertant, les productions de l'imagination tudesque, moins souple que le génie italien.

Si, au lieu d'aller vivre à Londres, Hændel était resté en Allemagne, nul doute que, dans ce milieu musical tout italien, il n'eût donné un tour plus varié à ses mélodies. C'est ce qui est advenu aux plus grands maîtres allemands, à Mozart, à Haydn, à Beethoven même dans la première partie de sa vie.

Les chefs-d'œuvre de Mozart appartiennent-ils au théâtre allemand? Il est vraiment impossible de l'admettre. *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *le Nozze di Figaro*, *Cosi fan tutte* offrent des mélodies naturelles, abondantes, une harmonie claire, dont la science profonde ne se montre jamais au détriment de la pensée mélodique. Quoique écrits plus exclusivement pour un auditoire allemand, *Die Entführung aus dem Serail* (*l'Enlèvement au Sérail*) et *Die Zauberflöte* (*la Flûte enchantée*) n'offrent aucune différence de style. C'est toujours la même grâce, la même inspiration débordante et sympathique.

Il n'en est pas de même de Beethoven et de Weber; le premier a montré dans *Fidelio* une sorte d'incompatibilité entre le génie du symphoniste et celui du compositeur dramatique. *Fidelio* n'en est pas moins une œuvre fort belle, mais ce n'est pas un bon opéra. Le second, au contraire, doué de facultés poétiques, d'un caractère puissamment original, a atteint les limites de ce que peut produire au théâtre, dans un opéra, un compositeur qui veut rester germanique dans la pensée, dans les habitudes de son esprit, comme dans sa forme musicale. Il y a du génie et une grande élévation

dans les opéras de Weber. Le *Freischutz* (le Franc-Tireur), *Oberon*, *Euryanthe*, *Preciosa* n'ont aucun équivalent dans le théâtre allemand.

Ce fut pendant la Restauration, en 1829, qu'on entendit pour la première fois à Paris trois chefs-d'œuvre chantés par une troupe allemande : le *Freischütz* de Weber, *la Flûte enchantée* de Mozart, et *Fidelio* de Beethoven.

Il n'y avait pas encore de public bien nombreux pour apprécier les grandes beautés de ces ouvrages; toutefois une phalange enthousiaste se groupa pour les applaudir.

Le *Freischütz*, composé en 1819, ne fut donné à l'Opéra de Paris qu'en 1841. Une troupe allemande fit entendre cet ouvrage à la salle Ventadour en 1842, ainsi que *Preciosa* du même maître et la *Jessonda* de Spohr.

Des compositeurs de mérite se sont signalés néanmoins en Allemagne comme auteurs d'opéras. Je ne parle pas de Mendelssohn, qui a échoué complètement dans son opéra *Die Rückkehr aus der Fremde* (*le Retour du voyage à l'étranger*), mais de Gyrowetz avec *le Harpiste aveugle* (1829), de Lortzing avec *le Czar et le Charpentier*, de Louis Spohr avec *Faust* et *Jessonda*, de Ruser avec *Yelva ou l'Orpheline russe*, et *Der Alpenkönig* (*le Roi des Alpes*), de Marschner avec *le Vampire*, et enfin d'Otto Nicolaï avec *les Joyeuses Commères de Windsor* (*Die lustigen Weiber von Windsor*), *il Templario* et *il Proscritto*. Ce dernier compositeur a été traité de transfuge par ses compatriotes parce qu'il n'a pas répudié toute forme italienne. On a vu que Meyerbeer, déserteur de la classe de l'abbé Vogler, a subi la même excommunication majeure de la part de ses condisciples, au nombre desquels était Weber.

Les Allemands ont beau vouloir revendiquer Glück, ce compositeur dramatique leur échappe encore, et *il Sassone Haendel* trouvait « détestable » ce qui faisait l'admiration des Viennois et plus encore des Parisiens. Si les Berlinois sont devenus moins exclusifs, ils le doivent aux influences successives d'un Italien de grand génie, Spontini, directeur général de la musique à la cour de Berlin, et d'un Allemand chargé des mêmes fonctions, dont l'existence dramatique s'est écoulée en France, de Meyerbeer.

Le goût musical a toujours été cosmopolite à Vienne, où tant de races distinctes se croisent et se coudoient. Les opéras italiens y ont toujours joui d'une grande faveur. Mais à Dresde, à Weimar, à Leipzig, à Munich enfin, le caractère germanique a résisté à toute pression étrangère. C'est dans ces villes que s'est élaborée la théorie nouvelle qui pèse d'un poids si lourd sur le développement et le véritable progrès de l'art musical, théorie

destructive de toute expansion du sentiment, qui arrête l'imagination dans son vol, brise la tradition et ne produit que des œuvres prétentieuses, obscures, qui ne vivent pas par elles-mêmes, étant dénuées de pensées, de conception réelle, mais qui s'imposent par des affirmations audacieuses, des dehors pompeux et le plus orgueilleux dédain de tout ce qui a illustré jusqu'ici l'art musical.

Méhul, l'un de nos plus excellents compositeurs dramatiques français, a émis en guise de préface au commencement de sa partition d'*Ariodant* quelques réflexions fort sensées qu'il me semble opportun de rapporter dans un temps où les erreurs de goût cherchent à s'imposer et à précipiter l'art dans le chaos des systèmes. « Le bien faire est préférable au bien dire, et une bonne partition prouvera toujours plus que de bons préceptes. Encore me plaindrais-je moins de l'ignorance que de l'erreur. La première est docile et ne refuse aucune impression ; l'autre décide en souveraine et dans les impressions choisit toujours les pires. La première ne fait ni bien ni mal, la seconde produit un mal certain. L'une enfin ne fait point avancer l'art, mais l'autre le recule et l'embrouille, ce qui est plus fâcheux que s'il n'existait pas. Dans le premier cas, on en serait quitte pour ne rien savoir encore ; dans le second, on sait tout ce qu'il faut pour empêcher d'apprendre quelque chose. »

« On me demandera, dit encore Méhul, ce que j'entends par une bonne partition, car l'esprit de système dira toujours que *nul n'aura d'esprit que nous et nos amis*. On pourrait assurer d'avance que la bonne partition est celle dont les effets plaisent même à l'ignorance et déplaisent à l'erreur. L'anarchie dans les arts produit toujours la tyrannie du mauvais goût, parce que celui-ci prononce hardiment, tandis que le talent est toujours modeste. La multitude se déclare pour celui qui décide, et c'est alors que l'erreur trompe l'ignorance. »

Tout en constatant l'existence de théories subjectives, erronées selon moi, dans une partie du public allemand, j'ai la satisfaction d'ajouter que la musique des maîtres de toutes les écoles et de tous les pays de l'Europe est honorée, pratiquée et applaudie généralement. Il suffit pour s'en convaincre de faire cette remarque, que sur presque toutes les grandes scènes de l'Allemagne on exécute pendant une seule année un répertoire formé en moyenne d'une soixantaine d'opéras divers, allemands, français, italiens. Parmi les opéras d'origine germanique, il s'en trouve de fort mélodieux et composés sans esprit de système. Il y a des beautés dans les opéras de Winter : *la Tempête* (*der Sturm*, 1794), *Marie de Montalban* (1798), *Tamerlan* (1802) ; dans ceux de Schubert, *Rosemonde* (1825), *la*

Guerre domestique, ou la Croisade des Dames, Alfonso et Estrella, ouvrages qui ne furent représentés que longtemps après sa mort.

Les opéras de Flotow, qui ont d'ailleurs joui d'une réputation européenne, offrent plus d'originalité qu'on ne le croit; le style est gracieux, l'harmonie assez forte pour les sujets qu'il avait à traiter; c'était un Allemand qui avait des idées et savait les exprimer avec grâce. *Les Mineurs de Théodore Kœrner* (*Theodor Körner's Bergknappen*), *Rob Roy*, *Stradella*, *l'Ame en peine*, *Martha* et *l'Ombre* offrent des mélodies, des duos et des quatuors charmants.

Richard Wagner pourra être regardé comme un compositeur dramatique par ses partisans d'abord, ensuite par les personnes qui seront frappées de l'appareil théâtral, mais il n'obtiendra jamais de lettres de créance qui fassent ranger ses ouvrages au nombre des opéras ni des tragédies lyriques, ni même des drames lyriques. Ce sont des œuvres symphoniques, orchestrales avant tout, et dont l'intérêt musical est soutenu par leur adaptation à une suite de faits mythologiques, allégoriques et légendaires. C'est bien là la pensée de leur auteur. Wagner appartient à la famille des symphonistes, et l'on pourra se rendre compte dans un des chapitres suivants de quelques-uns de ses paradoxes. Je me contente ici de mentionner les titres de ses ouvrages lyriques :

Rienzi, représenté à Dresde, 1842; *Der fliegende Holländer* (le Hollandais volant ou le Vaisseau fantôme), à Dresde, 1843; le *Tannhauser*, à Dresde, 1845, et à Paris en 1861; *Lohengrin*, à Weimar, 1850; *Tristan et Yseult*, Munich, 1865. La tétralogie : *Rheingold* (l'Or du Rhin), *Die Walküre* (la Walkyrie), *Siegfried*, *Götterdämmerung* (le Crépuscule des Dieux), *Der Ring der Nibelungen* (l'Anneau des Nibelungen). Cette tétralogie, intitulée *Fête théâtrale* (Bühnenfestspiel), a été représentée à Bayreuth les 13, 14, 16 et 17 août 1876.

Avant peu d'années on se demandera si les faveurs royales dont Wagner a été l'objet plus qu'aucun compositeur connu ne lui ont pas procuré une gloire factice et si elles n'ont pas contribué ainsi à propager une esthétique creuse et par conséquent stérile.

La musique dramatique ne commença à exister en Angleterre que sous Jacques Ier. Dans la tragi-comédie intitulée *Cambyse*, une musique instrumentale se fit entendre pendant un banquet, sur la scène. En 1633, on représenta *le Triomphe de la Paix*, dont la musique était de W. Sawes, le livret de Shirley et les décors du célèbre architecte Inigo Jones. Il y eut

sous la sombre domination de Cromwell un temps d'arrêt, mais le rétablissement de Charles II changea le cours des idées en Angleterre. On suivit l'exemple de la cour de France; le roi réorganisa le service de la musique de la chambre; il eut aussi comme Louis XIV ses vingt-quatre violons, et employa les talents des violonistes Thomas Baltzar, Danister, Matteis, des organistes Smith et Harris; en 1685, on représenta *Circé*, opéra composé par Danister, *Albion et Albanius* de Dryden, mis en musique par Grabut; des compositeurs d'un mérite supérieur brillèrent ensuite, ce sont : Purcell, Humphry et Gibbons. Purcell donna son opéra de *la Reine des Fées* en 1692; son frère fit représenter vers la même époque *The Judgement of Paris* au théâtre de Drury-Lane. Clayton introduit l'usage du récitatif italien dans *Arsinoe, queen of Cyprus* (Arsinoé, reine de Chypre), en 1707.

L'opéra italien prend possession de la scène anglaise. Urbini, sopraniste, les chanteuses Margarita et la Baronessa chantent un opéra en trois actes d'Alexandre Scarlatti, *Pirro e Demetrio*, et produisent une grande sensation. Ces artistes chantaient leurs rôles en italien tandis que les acteurs anglais leur donnaient la réplique dans leur propre langue. Cette bizarrerie ne se prolongea pas longtemps; car Hændel arriva à Londres et y opéra des merveilles. Il organisa des troupes excellentes de chanteurs et de cantatrices dont les noms sont restés lontemps célèbres : c'étaient d'abord Urbini, Boschi, Mmes Isabella Girardo, Schiavonetti; ensuite la Faustina, la Cuzzoni, Bernacchi, Senesimo, Carestini. Hændel écrivit un grand nombre d'opéras pour le théâtre de Hay-Market : *Rinaldo*, *il Pastor fido*, *Arminius*, *Teseo*, *Amadis*, *Rhadamiste*. Après lui, les opéras anglais reprirent faveur, mais surtout dans les classes inférieures. L'aristocratie anglaise n'a jamais apprécié un opéra à moins qu'il ne fût chanté en italien. Les compositeurs qui ont écrit des ouvrages pour Drury-Lane et Covent-Garden ont été cependant nombreux; Arne, Shield, Mazzinghi, Storace, Dibdin, Bishop ont laissé des mélodies intéressantes, en général peu développées.

La Russie doit à l'impératrice Catherine la création d'un opéra italien à Saint-Pétersbourg. Elle fit venir Paisiello pour l'organiser, et depuis ce temps une troupe italienne donne des représentations chaque année. Les artistes les plus renommés se rendent volontiers en Russie, où il leur est offert des avantages pécuniaires considérables. En dehors des maîtres du répertoire italien, il y a aussi des compositeurs nationaux qui ont attiré l'attention sur leurs ouvrages. De ce nombre est Glinka, auteur de l'opéra

populaire *la Vie pour le Czar* (1836). Le célèbre pianiste-compositeur Antoine Rubinstein s'est fait en Russie une grande situation musicale. Fondateur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il contribua aux progrès de l'art en organisant des concerts et en donnant l'exemple d'un talent prodigieux obtenu par un travail persévérant. Rubinstein a fait représenter à Saint-Pétersbourg : *Dimitri Donskoï*, opéra en trois actes (1852); *le Démon*, opéra religieux en trois actes (1875); *Néron*, en 1883. D'autres opéras, entre autres celui de *Feramors*, ont été représentés à Vienne et à Dresde.

Tchaïkowski est aussi un compositeur de musique dramatique; l'un de ses ouvrages, *Vakoul le Forgeron*, dont le livret a été tiré d'une nouvelle de Nicolas Gogol, a été représenté avec succès au Théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg.

De même qu'en Russie et en Angleterre, l'opéra italien tient le haut rang dans l'estime des Espagnols. Cependant ils possèdent des genres nationaux : la *zarzuela*, drame lyrique correspondant à notre opéra comique; la *sainete*, intermède musical; la *tonadilla*, scène en un acte qui peut être comparée à notre opérette. Les compositeurs espagnols les plus connus par leurs succès au théâtre sont : Arieta, Yradier, Zubiaurre, Sorriano de Fuertes.

CHAPITRE XIX

CHAPELLE ROYALE DE FRANCE. — ÉCOLE ROYALE DE CHANT ET DE DÉCLAMATION. — CONSERVATOIRE. — CONCERT SPIRITUEL. — CONCERTS PRIVÉS ET PUBLICS. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

Il faut remonter au règne de Clovis pour trouver le premier chaînon de l'histoire de la musique en France. Malgré la dureté de son caractère, il n'était pas insensible au charme de la musique, car il fit demander à Théodoric un chanteur habile pour former les chœurs de sa chapelle. Le musicien Acorède, choisi par Boèce, vint au palais du roi franc et y remplit son office. Un peu plus tard, Gall, religieux renommé pour la beauté de sa voix, fut appelé à la cour. Sa science et ses vertus le firent élever à l'évêché de Clermont et il fut canonisé. Ses manuscrits furent, dit-on, conservés au monastère de Saint-Gall, en Suisse, et considérés par quelques érudits comme renfermant une version authentique du chant ecclésiastique.

Dagobert fut touché de la beauté de la voix de Nantilde, chantant au chœur de l'abbaye de Romilly, et il en fit une reine de France.

On cite un chantre de Clotaire II, nommé Maurin. Saint Ansbert parle avec les plus grands éloges des musiciens, chanteurs et instrumentistes du palais de Thierry III.

Sous le roi Childebert, saint Germain établit dans la cathédrale de Paris la première maîtrise, et Venance Fortunat l'en loue dans un de ses poèmes.

Le pape Étienne vint en France, accompagné des chantres de sa chapelle. L'effet qu'ils produisirent fut tel, qu'à partir de ce moment Pépin et Charlemagne encouragèrent la formation des chœurs de chant, d'après la

méthode romaine. Des écoles furent fondées à Rouen, à Metz, à Soissons, à Trèves, à Lyon. Gervold, chapelain de la reine Bertrade, en établit une dans l'abbaye de Saint-Wandrille. J'ai rapporté ailleurs la querelle qui s'éleva entre les chanteurs français et les chantres romains et la décision de Charlemagne en faveur de ceux-ci.

Le roi Robert composa lui-même des chants religieux, dont plusieurs ont été admis dans la liturgie, notamment l'antienne *O Constantia martyrum*, dont il choisit le texte, dit-on, à cause du nom de la reine Constance, ce qui est peut-être plus ingénieux qu'exact.

Les rois et les princes se faisaient presque toujours accompagner de leur chapelle. Joinville rapporte que les clercs et les trouvères entonnèrent le chant du *Veni, Creator Spiritus*, aussitôt qu'ils furent installés sur le vaisseau qui devait les conduire à la Terre Sainte. Plus tard, lors du pèlerinage que fit Louis IX à Nazareth, les musiciens chantèrent l'office « à chant et à déchant, à orgue et à treble », c'est-à-dire en parties, avec accompagnement d'orgue et de vielles. On voit par ce texte que les instruments à cordes étaient employés au treizième siècle dans la musique sacrée.

Une des premières messes en musique exécutées solennellement a été celle de Guillaume de Machault, écrite par lui à quatre parties pour le sacre de Charles V. Je ferai à ce sujet une réflexion qui me semble de nature à établir une différence capitale entre les impressions produites par une phrase musicale simple, exécutée à l'unisson, ou soutenue par des accords plaqués, qui la font valoir sans en affaiblir l'effet mélodique, et les impressions causées par une œuvre complexe, savante, où brillent les richesses du contrepoint. La messe en déchant à quatre parties de Guillaume de Machault n'a qu'un intérêt archéologique. Il est certain que son harmonie incorrecte paraîtrait intolérable aux oreilles des auditeurs du dix-neuvième siècle. Il me paraît aussi certain que la messe de Cherubini, exécutée au sacre du roi Charles X en 1825, aurait produit un effet aussi désagréable parmi les dilettantes de la cour de Charles V, cour cependant instruite, passionnée pour les lettres et les arts. Et voici maintenant la contre-partie de mon raisonnement : dans l'une et dans l'autre cérémonie, en 1364 et en 1825, l'hymne *Veni, Creator Spiritus* a été chantée en plain-chant et a été parfaitement comprise par tous. Ne doit-on pas en conclure qu'il y a dans les arts des formes changeantes, auxquelles on ne saurait attribuer une importance exclusive et des œuvres que leur simplicité même protège contre la rouille des âges et qui semblent impérissables ?

La manie de faire de l'esprit à propos de tout, là surtout où l'on ne demanderait que du bon sens et de l'exactitude, a fait commettre à Castil-

Blaze des erreurs singulières dans son livre sur la chapelle-musique des rois de France. « Le *Rosier des guerres*, dit-il, livre très curieux, nous apprend que nous devons à Louis XII le cantique *O salutaris hostia;* en 1512, après la bataille de Ravenne.... » ; suivent trois pages semées de lazzi sur le pape Jules II, sur les variantes du prétendu cantique. Or tout catholique un peu instruit sait que l'*O salutaris hostia* n'est d'abord pas un cantique, mais une des strophes de l'hymne *Verbum supernum prodiens* composée pour l'office du Saint-Sacrement par saint Thomas d'Aquin, et par conséquent qu'il remonte au treizième siècle.

Jean Mouton, maître de chapelle de François Ier, est l'auteur de messes qui jouirent d'une certaine faveur, même en Italie.

L'impulsion était donnée, et les musiciens, encouragés par nos rois Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XIII, firent de notables progrès dans leur art. Voici les noms des principaux maîtres de chapelle et de musique : Antoine Subiet dit Cardot, qui devint évêque de Montpellier en 1572, Claude de Servisi, Louis Aurant, Rousseau, Belin, Didier Leschenet, Nicolas Milot, Ducaurroy, Garnier, Formé, Picot.

On attribue à Ducaurroy l'air de *Vive Henri IV* et celui de *Charmante Gabrielle.*

Louis XIII a cultivé la composition et mis en musique quatre psaumes traduits par Godeau. On a conservé de lui une chanson que le P. Kircher a publiée dans sa *Musurgia*. Laborde l'a également donnée dans son *Essai sur la musique*, mais en la surchargeant de l'harmonie qui lui était personnelle, selon son habitude. Les paroles sont celles-ci :

Tu crois, ô beau soleil !
Qu'à ton éclat rien n'est pareil
En cet aimable tems
Que tu fais le printemps ;
Mais quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amarillis.

La chapelle royale sous Louis XIII ne comptait que vingt-quatre chanteurs et huit enfants, huit basses-contre, huit tailles, huit hautes-contre, deux seconds dessus, six premiers dessus ; il y avait en outre deux joueurs de cornet ou serpent. Je ne parle pas des huit chapelains et des clercs. Les maîtres de chapelle portaient le nom de sous-maîtres de musique, quoiqu'ils dussent composer et conduire. Deux précepteurs enseignaient les lettres aux enfants.

Un lecteur s'étonnera peut-être de voir ici le portrait d'un religieux. D'autres auraient le droit de me demander pourquoi je ne l'ai pas accompagné de ceux du P. Kircher, du P. G.-B. Martini, le savant Cordelier de Bologne, auteur de la *Storia della musica*, et d'autres encore qui nous ont légué des trésors d'érudition se rattachant à l'objet de cet ouvrage. Il fallait se borner.

Je donne donc ici le portrait du P. Mersenne parce que le nom de ce religieux Minime mérite d'être signalé et honoré dans un ouvrage comme celui-ci. « *Vir inter paucos summus* » a dit de lui le jésuite érudit Kircher, auteur de la *Musurgia universalis* que je viens de citer. En effet, Mersenne, né en 1588, mort en 1648, a employé une grande partie de sa vie à écrire des volumes d'une vaste érudition sur l'art musical.

Les deux ouvrages principaux du P. Mersenne sont les suivants :

1° *Harmonicorum libri XII, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus : de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Lutetiæ Parisiorum*, Guillaume Baudry, in-fol., 1635-1648.

2° *Harmonie universelle*, contenant la théorie et la pratique de la musique, in-fol. de quinze cents pages, contenant de nombreuses planches gravées. Paris, Sébastien Cramoisy, 1636-1637.

En relation avec tous les savants de son temps, français et étrangers, adonné lui-même à l'étude des mathématiques, de la physique, de la mécanique, de l'astronomie, il n'est pas surprenant que son opinion se soit égarée quelquefois à la recherche des rapports des sons avec l'ordre général de la création. C'était, après tout, une noble tentative qui ne l'a pas empêché de faire des découvertes utiles.

Après avoir rendu à ces trois religieux l'hommage dû à leurs scientifiques travaux sur l'histoire de la musique, je reprends la suite de celle de la Chapelle royale de France.

Dumont et Robert avaient le titre de sous-maîtres sous le règne de Louis XIV, qui résolut de réunir l'orchestre aux voix comme on le faisait en Italie, excepté à la chapelle Sixtine, dans toutes les Flandres et en Autriche. Dumont, attaché aux traditions anciennes de la musique sacrée, préféra s'abstenir et demanda sa retraite, ce qui lui fut accordé avec le titre d'abbé de Silly. Les messes de Dumont sont chantées dans toutes les églises ; elles sont écrites dans un style large, un peu pompeux.

Lulli, alors surintendant de la musique de la chambre, débuta à la chapelle par un coup de maître. Le roi et la reine lui avaient fait l'honneur

de tenir sur les fonts baptismaux l'aîné de ses fils dans la chapelle de Fontainebleau. Lulli fit exécuter à cette occasion un *Te Deum* de sa composition avec les chœurs et les symphonistes de la chambre. Ce fut en 1683 seulement qu'il prit possession de la haute direction de la chapelle, laquelle eut pour maîtres quatre musiciens compositeurs servant par quartiers : Goupillet, Minoret, Colasse et Lalande.

Les organistes touchant l'orgue successivement par trimestre étaient :



Le P. Mersenne.

J. Tomelin, Nivers, Buterne, Lebègue. Les voix de femmes étaient admises, et Lalande contribua à ce résultat, sa femme et ses filles ayant de fort belles voix.

Lalande était un musicien de grand mérite et très apprécié par Louis XIV, qui réunit sur sa tête les quatre places de maître de musique. Ses motets écrits dans le style français n'ont pas la souplesse d'harmonie de ceux de Carissimi ni de Jomelli, mais le caractère en est noble et soutenu. Ce sont les meilleurs qu'on ait faits dans notre pays à cette époque.

Les principaux chanteurs de la chapelle étaient : les ténors Boutelou et Dubrieul, les hautes-contre Borel de Miracle, Claude Muraire; les autres musiciens s'appelaient : Lambert, Matho, professeurs de chant; le célèbre Mouton et Itier, luthistes; les Philidor, violistes, timbaliers et fifres; Visée, guitariste; d'Anglebert, claveciniste; Rode, trompettiste.

Le quatuor de la chambre se composait de onze dessus de violon, de quatre hautes-contre de violon, de deux tailles de violon et de huit basses de



Mouton, luthiste de la chambre sous Louis XIV.

violon. C'était la grande bande des vingt-quatre violons du roi. Cette troupe était rémunérée avec largesse et en abusait de telle sorte que Lulli résolut de se passer de son concours; il forma une petite bande de vingt-deux jeunes musiciens qu'on appela *les petits violons*.

Les formes de la composition consistaient dans de longs récits par les différentes voix ; ces récits étaient entrecoupés de chœurs dont le dessin

symétrique soutenait l'intérêt. Hændel et Sébastien Bach, employant le style fugué presque constamment dans les chœurs, ont moins vieilli que les musiciens français, qui ont négligé ce procédé savant et ingénieux.

Louis XIV attachait de l'importance à l'exécution de la musique sacrée. Il voulut que les musiciens symphonistes qui s'abstiendraient de se rendre à l'orchestre payassent neuf livres d'amende. Tous les jours il y avait messe et vêpres en musique ou messe basse avec un ou deux motets. Le nombre



Jean Pierre Guignon, de Turin, roi des violons.

des chanteurs fut porté à soixante. Ce fut sous la régence de Louis XV que la messe en musique n'eut lieu que les dimanches et les fêtes seulement. On congédia alors la moitié des exécutants avec des pensions dérisoires. Lalande avait eu pour assesseurs Campra, Bernier et Gervais, auxquels il abandonna généreusement trois quartiers de ses émoluments. En 1726, Destouches, l'auteur d'*Issé*, lui succéda.

Sous le règne de Louis XV, la chapelle continua à péricliter; les musi-

ciens qui s'y distinguèrent le plus furent Mondonville, Daquin et Mlle Couperin, organistes; Leclerc et Guignon, violonistes; Mlle Antier, chanteuse; Rebel, Bury, Mathieu, Giroust, maîtres de musique; ces deux derniers exercèrent leurs fonctions jusqu'à la Révolution.

Pendant le Consulat, il y eut un commencement de réorganisation du service de la chapelle dans la salle du Conseil d'État, qu'on aménageait ou plutôt qu'on déménageait en conséquence. Sur les ordres du Premier Consul, Paisiello réunit huit chanteurs et vingt-sept symphonistes qui, sous la direction de cet habile compositeur, exécutèrent les chefs-d'œuvre des écoles d'Italie. Le 2 février 1806, la nouvelle chapelle bâtie sur l'emplacement de la salle de la Convention par Fontaine et Percier fut inaugurée. Le Sueur était le directeur de la chapelle impériale, Rey maître de musique, Rigel et Piccinni accompagnateurs. Au nombre des quinze artistes du chant figuraient Mmes Branchu et Albert Hymm, Nourrit père, Lays, Martin, Dérivis. On comptait quarante choristes et quarante-trois symphonistes, parmi lesquels brillent les noms de Rodolphe Kreutzer, Baillot, Perne, Schneitzhœffer, Tulou, Vogt, Gebauer, Sallentin, Ch. Duvernoy, Dacosta, F. Duvernoy, corniste, Delcambre, basson, le harpiste Dalvimare.

Napoléon était fort généreux envers les compositeurs. Les appointements de Paisiello étaient de 14 800 francs; une voiture de la cour était à ses ordres. La dépense annuelle de la musique de la chapelle et de celle de la Chambre variait de 320 à 350 000 francs. Elle se maintint sous la Restauration au chiffre encore assez élevé de 260 à 300 000 francs, mais, après la révolution de 1830, une ordonnance en date du 15 mars 1831 la réduisit à 171 700 francs.

Paër fut engagé pour diriger la musique des concerts et de théâtre et composer toutes les pièces de musique qui lui seraient commandées par ordre de S. M. Impériale. Son traitement était de 28 000 francs. Il recevait en outre 12 000 francs de gratification annuellement et jouissait d'un congé pendant les mois de mai, juin, juillet et août.

Les concerts de la chambre impériale ne pouvaient être que fort brillants avec des artistes tels que Paisiello, Paër, Brizzi, Crescentini, Tachinardi, Nozzari, Barilli, Mmes Grassini, Paër, Barilli, Festa, Sessi, Camporesi.

La musique sacrée ne fut pas moins favorisée sous le premier Empire que la musique profane. Chaque événement heureux ou qui paraissait l'être était l'occasion d'un *Te Deum* solennel.

Napoléon ne trouvait aucun obstacle. Ses désirs étaient des ordres. Un

musicien cependant osa lui résister avec une opiniâtreté qu'il ne put vaincre. Ce musicien fut Zingarelli, maître de chapelle de Saint-Pierre. L'ordre de célébrer la naissance du roi de Rome en chantant un *Te Deum* était expédié : on fait les préparatifs nécessaires ; mais, le jour de l'exécution, Zingarelli ne paraît pas : il a mis les parties de musique en lieu sûr, il a congédié les musiciens en déclarant qu'aucune considération ne les lui fera convoquer ; qu'il ne reconnaîtra jamais l'usurpation des droits et du titre de souverain de Rome en faveur du fils de l'empereur que les Français se sont donné ; force fut aux fonctionnaires religieux, civils et militaires de se retirer sans avoir remercié le ciel de la naissance de ce futur roi. Napoléon, informé par le préfet de cet événement, lui fit donner l'ordre d'arrêter Zingarelli et de le faire conduire dans un fourgon de brigade en brigade de Rome à Paris. Le compositeur ne s'en effraya pas ; ce fut le préfet qui prit sur lui de le laisser partir sur sa parole dans une berline. Zingarelli, arrivé à Paris, s'installe au boulevard des Italiens dans la maison habitée alors par Grétry et attend les ordres de l'empereur. Ici la scène change. En présence d'un caractère aussi viril, aussi honnête, l'orgueil tyrannique fléchit et l'on eut recours à la diplomatie pour obtenir par la satisfaction de l'amour-propre du compositeur ce qu'on n'avait pu gagner par les menaces et la colère. Un envoyé du cardinal Fesch se présente chez Zingarelli, s'informe avec sollicitude de sa santé qui a pu souffrir des fatigues de la route, et lui offre mille écus pour l'indemniser du voyage entrepris par ses ordres. Deux mois s'écoulent et le musicien se croyait oublié, lorsqu'un nouveau messager se présente et lui transmet la commande d'une messe avec chœurs et symphonie qui devra être exécutée le 12 du même mois... ; Zingarelli ne fait aucune difficulté de composer une messe ; huit jours lui suffisent pour l'écrire. Elle est exécutée et fort admirée. Il reçoit cinq mille francs avec les compliments les plus flatteurs ; on lui demande un *Stabat* pour être exécuté le mois suivant (le 27 février) au palais de l'Élysée. Zingarelli obtient encore tous les suffrages. Son œuvre avait pour interprètes Crescentini, le merveilleux sopraniste, Lays, Nourrit père, Mmes Branchu et Armand. Ladurner, qui fut le maître d'Auber, accompagnait sur un orgue expressif inventé par Grenié. Ici encore se place un incident curieux. Arrivé au verset : *Vidit suum dulcem natum*, soit par l'effet d'une entente avec le compositeur, soit inspiration subite, Crescentini demanda à s'accompagner lui-même ; Zingarelli se croisa les bras pendant l'exécution de ce verset qui offrait une allusion trop évidente à l'événement de famille pour qu'on ne soulignât pas les mots par des applaudissements et qu'on ne les fît pas répéter au chanteur.

En somme le *Stabat* eut beaucoup de succès. On vit néanmoins qu'on ne triompherait jamais d'un homme de principes aussi inflexibles que Zingarelli dont on ne pouvait obtenir l'hommage d'un sujet, et on le laissa libre d'aller reprendre ses fonctions de maître de chapelle de Saint-Pierre ; il en profita immédiatement.

Un détail peut prouver que Napoléon s'intéressait aux œuvres musicales d'un caractère élevé, au point de se préoccuper des conditions matérielles de leur production. Après avoir entendu l'oratorio de *Deborah*, composé par Lesueur, il dit à brûle-pourpoint au compositeur : « Combien avez-vous fait de messes ou d'oratorios? — Sire, vingt-deux. — Monsieur Lesueur, je vous accorde deux mille quatre cents francs de pension pour payer le papier que vous savez si bien employer. C'est encore une dépense et je veux qu'elle soit à mah carge. »

Sous le règne de Charles X, Lesueur et Cherubini furent nommés surintendants et compositeurs de la chapelle royale, Plantade et Valentino, maîtres de musique. Les artistes récitants étaient au nombre de douze, parmi lesquels brillaient Ponchard, Alexis Dupont, Mmes Lemonnier, Dabadie. Il y avait quarante choristes. L'orchestre était formé de symphonistes excellents ; il suffit de rappeler les noms de quelques-uns d'entre eux : Baillot, Kreubé, Libon, Habeneck, A. Kreutzer, Tilmant, Norblin, Gelineck, Tulou, Vogt, Duvernoy, Dacosta, Mengal, Gebauer, Naderman, les accompagnateurs Piccinni et Pradher, les organistes Benoist et Séjan.

Quant à la musique de la chambre, dirigée par Paër, assisté de Blangini et de Boïeldieu comme accompagnateurs, la plupart des artistes de la chapelle y prenaient part. Mme Damoreau en était l'*étoile*, bien secondée par le ténor Bordogni, par les basses Consul et Levasseur; le violoniste le plus en vue était Lafont.

Les belles compositions de Lesueur et de Cherubini rendront à jamais mémorables dans l'histoire de la musique les trente premières années de ce siècle. Depuis 1830 il n'y a rien eu à signaler de remarquable, pas plus pendant les dix-huit années du règne de Louis-Philippe que pendant le second Empire, où la musique de la chapelle des Tuileries, confiée à la direction d'Auber, a été réduite à si peu de chose que jamais il n'en a été fait mention nulle part. Ce grand art de la musique sacrée n'est plus cultivé que dans quelques églises, avec des ressources insuffisantes pour obtenir une bonne exécution. Peu de compositeurs s'adonnent à ce genre. La musique dramatique occupe le terrain musical presque tout entier.

L'influence sur les beaux-arts des corps constitués tels que Parlements,

Convention, Assemblées législatives, ministères et directions, leur a été généralement funeste. Leur utilité et leurs bons effets ont été en raison directe du mérite du personnage alors prépondérant. Dans le régime monarchique, c'est le roi, ce sont des princes dilettantes, ou des particuliers opulents, qui ont favorisé les travaux des Lulli, des Lalande, des Destouches, des Rameau, des Glück, des Piccinni, et plus tard des Cherubini, des Boïeldieu, des Rossini. Je ne parle que de la France, car partout ailleurs la virtualité de ce patronage ne saurait être contestée. Je voudrais bien qu'on me montrât actuellement dans le collège des cardinaux un prélat qui se soit montré aussi admirateur d'un musicien que le cardinal Consalvi l'a été de Cimarosa, au point qu'il légua par testament les sommes nécessaires à l'entretien de sa famille. On ne peut guère citer que le cardinal Hohenlohe qui a toujours patronné Franz Liszt.

Je sais bien qu'on opposera aux noms des Chigi, des Charles Borromée, des Philippe de Neri, ceux des cardinaux qui, après avoir fait expulser Palestrina du collège des chapelains chantres, le laissèrent se consumer dans ses gigantesques travaux et mourir dans la pauvreté ; on citera encore le prince-archevêque de Salzbourg, qui faisait manger Mozart avec ses domestiques, tout en l'emmenant dans ses voyages pour se glorifier aux yeux du monde d'avoir un tel musicien à ses gages, et quels gages ! Il n'est pas nécessaire de remonter à d'aussi grands exemples pour constater l'injustice et l'ingratitude de plusieurs princes de l'Église à l'égard du mérite et des droits d'artistes qui, eux, n'ont pas vécu de l'autel qu'ils ont servi. Mais ce sont là des exceptions.

On peut dire qu'en France, depuis un demi-siècle, ni les gouvernements ni les personnages considérables par la naissance et la fortune ne se sont préoccupés de favoriser l'essor du génie musical. Ils ont laissé au public cette responsabilité, et l'on sait de quelle manière il a répondu à cette marque de confiance. Pendant quarante ans, j'ai vu des ministres des beaux-arts se laisser administrer par des directeurs, des sous-directeurs et des chefs de bureau, dirigés, sous-dirigés et conduits eux-mêmes par des entrepreneurs de spectacles, par des comédiens, je ne veux pas dire par des actrices. Lorsqu'il s'est trouvé un directeur qui montrât quelque compétence et eût des idées à lui, il ne tardait pas à être brisé, moins par le *motu proprio* de son chef hiérarchique que sur les réclamations des médiocrités jalouses et des spéculateurs intéressés.

L'*École royale de chant et de déclamation* fut fondée le 3 janvier 1784. Gossec en fut nommé le directeur, professant lui-même l'harmonie et le contrepoint. Le nom de quelques-uns des professeurs indique suffisamment l'importance de

l'enseignement qui y était donné. C'étaient Piccinni, Rigel, Rodolphe, Langlé.

La diction théâtrale était professée par le célèbre comédien Molé, la danse par Deshayes, l'escrime par Donadieu.

C'est là que Talma a fait ses premières études ; il sortit de cette école en 1787 pour débuter au Théâtre-Français ; Mlle Dozon, simple villageoise, y fut formée en quelques mois et débuta dans le rôle de Chimène.

On a voulu faire honneur à la Révolution de la fondation du Conservatoire. Ce qu'il faut constater d'abord, c'est qu'elle a eu pour effet la suppression de l'école pendant sept ans (de 1790 à 1797).

Sur le rapport de Joseph Chénier, le 4 août 1795, la Convention décida qu'un Institut national de musique serait fondé ; mais les classes n'ouvrirent qu'en l'an V (octobre 1796) et l'établissement prit le nom de *Conservatoire de musique*.

Sarrette le dirigea jusqu'en 1814. Après une suspension d'une année, que les événements de 1815 expliquent suffisamment, l'École royale de chant et de déclamation fut rétablie. Perne, musicien d'une grande érudition, la dirigea jusqu'en 1822. Cherubini lui succéda. A la révolution de 1830, l'École reprit le nom de *Conservatoire*. Auber dirigea cet établissement depuis l'année 1841 jusqu'à sa mort (1871). Il eut pour successeur M. Ambroise Thomas.

L'institution du Concert spirituel remonte au 17 mars de l'année 1725 et elle se prolongea sans interruption pendant soixante-quatre ans. Ce concert avait lieu au palais des Tuileries, dans la salle des Suisses. Le premier directeur fut Anne-Danican Philidor, de la musique du roi, qui obtint de Francine, entrepreneur de l'Opéra, la mission de donner des concerts les jours où il n'y aurait point de spectacle, moyennant mille livres par an, à la condition de n'y faire chanter aucun morceau sur des paroles françaises ni aucun morceau d'opéra. Dès 1727 Philidor commença à introduire dans les programmes des airs français et des sujets profanes. Mouret lui succéda. En 1734, l'Académie royale de musique obtint la régie du concert ; Rebel fut préposé à la direction musicale, et ce fut la période la plus brillante. En 1741, le Concert fut affermé à Royer, à raison de six mille livres pour trois années et neuf mille livres pour les trois suivantes ; à sa mort, Mondonville l'administra au nom de sa veuve et de ses enfants. Dauvergne, l'auteur des *Troqueurs*, lui succéda en 1762 et il s'associa Berton en 1771 ; mais la décadence s'accentuait. Le Concert spirituel, qui ne l'était que de nom, n'excitait plus l'intérêt. En vain l'excellent violoniste Gaviniès et Gossec cherchèrent à prolonger son existence. L'insti-



Duo accompagné sur l'archiluth, d'après le tableau de Terburg. (Voyez p. 704.)

tution fut de plus en plus détournée de son objet par l'amour-propre des virtuoses et le goût frivole des auditeurs. Les ouvrages de grand style étaient remplacés par le violon brillant de Gaviniès et par la voix de haute-contre du chanteur Legros, qui dirigea le Concert spirituel depuis l'année 1777 jusqu'à sa suppression en 1791.

Tandis qu'en Italie, en Allemagne, en Angleterre, on exécutait des oratorios, des messes, des motets, des psaumes en latin ou dans la langue na-



Sébastien Érard. Page 702.

tionale, on ne put obtenir de la société française un concours suffisant pour conserver au Concert spirituel son caractère primitif; il n'a pu subsister qu'à la faveur de sa promiscuité avec l'Opéra. Non seulement c'étaient les mêmes artistes qui s'y faisaient entendre, mais ils ne craignaient pas d'y revêtir des costumes de théâtre. Bien plus, le Concert spirituel servit de prétexte aux intendants de la musique du roi pour éprouver le talent des artistes qu'on destinait à chanter les opéras. Avant que cette mauvaise

coutume s'établit, les chanteurs débutaient dans les prologues ; dès l'année 1730, c'est-à-dire cinq ans après la création du Concert spirituel, le débutant, en costume de théâtre, de prince ou de berger, selon ses prétentions ou le rôle qu'on lui destinait, venait chanter au milieu des choristes un motet ou un psaume. C'était d'un ridicule achevé. Les morceaux religieux de Lalande, tels que l'*Exurgat Deus*, le *Dominus regnavit*, l'*Exaudiat Deus*, et des motets de Philidor furent entremêlés d'airs d'opéras chantés par



Dussek. Page 702

Dupare, casque en tête et revêtu d'une cuirasse, par Jéliotte en berger galant, par Muguet, la Tour, Legros, par Mlle Delcambre.

Ce qui peut atténuer l'impression choquante que nous cause ce mélange du sacré et du profane, c'est que les variétés du costume étaient alors dans les habitudes journalières ; les divertissements, les décorations, les travestissements étaient dans les goûts du public. Les femmes se faisaient peindre en nymphe ou en bergère, en Diane, en reine ou en jeune captive avec

des chaînes de fleurs, en bacchante ou en magicienne, la baguette divinatoire à la main. Cela n'avait pas le sens commun; c'était amusant et gracieux, on n'en demandait pas davantage.

Les morceaux de musique instrumentale figurent aussi dans les programmes des concerts spirituels, entre autres des concertos pour hautbois et basson des frères Besozzi de Turin, des pièces pour violon de Traversa, premier violoniste du prince de Carignan. Gossec y fit entendre des sym-



Cramer. Page 702.

phonies, notamment la *symphonie de chasse*, qui obtint un grand succès. Pagin y joua les sonnets de son maître Tartini. Comme il variait peu son répertoire, on lui demanda de jouer une sonate d'un autre compositeur. Il fit semblant de se conformer au vœu du public, qui applaudit le morceau avec plus d'ardeur que les précédents. « C'est cependant encore une œuvre de Tartini », dit Pagin. Ce même auditoire le siffla outrageusement; l'artiste indigné brisa son archet et le jeta avec dédain à l'auditoire. On voit par

ce détail que le jugement de la foule mobile et ignorante se substituait déjà à celui des vrais amateurs. Le comte de Clermont attacha à sa maison le digne artiste avec un traitement annuel de dix mille écus.

La devise du Concert spirituel gravée en lettres d'or sur le mur de la salle des Suisses était : « Sic Davidis aula sonabat ». On a vu plus haut combien ce qu'on y exécutait y répondait peu.

Je relève les noms suivants parmi ceux des artistes qui en firent partie de



Hummel. (Page 702.)

1725 à 1789. Le nombre des choristes, qui était de trente-huit au début, diminua et était réduit à la fin à une vingtaine, tandis qu'au contraire celui des symphonistes, qui était de trente-six, s'éleva à cinquante-quatre.

Parmi les soprani nous trouvons en première ligne : Mlle Fel, dont la carrière de chanteuse dura trente-sept ans; Mlles Antier, Le Maure, Pélissier ; en 1576, Mlle Dugazon ; en 1765, Sophie Arnould ; en 1767, la Beaumesnil ; en 1768, Mlle Lemière (Mme Larrivée) ; en 1770, Mlle Delcambre,



Leçon de solfège accompagnée sur l'archiluth, d'après le tableau de Terburg. (Voyez p. 704.

Mme Philidor; en 1777, Mlle Gavaudan aînée; en 1778, Mme Saint-Huberty, Mme Todi, Mme Lebrun (Mlle Danzi); en 1780, Mme Candeille; en 1782, Mme Mara; en 1783, Mlle Maillard; en 1786, Mmes Silbermann et Lemesle; les sopranistes Caffarelli, Guadagni, Albanèse chantèrent en 1753, 1754 et 1755.

Les ténors les plus connus ont été : en 1725, Tribou; 1739, Jéliotte; 1759, l'abbé de la Croix; 1764, Legros, Duparc; 1765, Richer; 1778, Raff; 1785, Davide Giacomo; 1787, Mengozzi, Lebrun; 1789, Gaveaux.

Je citerai les barytons Chassé, 1725; Larrivée, 1756; Lays, 1780; Chardini, 1787; et parmi les basses : 1725, Dun; 1737, Lesage, Person; 1773, Beauvalet; 1775, Guichard, Chéron; 1783, Fischer; 1785, Dufrénoy.

Violonistes : Guignon de Turin, Leclair, Dauvergne, Gaviniès, Pagin, Somis (Piémontais), Pugnani de Turin, Fridgeri de Vérone, Mondonville, Traversa (Piémontais), Navoigille, le chevalier de Saint-Georges (1777), Fodor, père de la cantatrice, Viotti, Bruni, Rodolphe Kreutzer, Rode, Isabey qui, âgé de quinze ans, joua en 1781 un concerto de Jarnowich, Mme Schlick, Boucher.

Violistes : Stamitz, Monin.

Violoncellistes : Batistin Struck de Florence, Berthault, Ferrari de Plaisance, Duport, Boccherini de Lucques (1768), Mara, mari de la cantatrice, Bombery, Levasseur.

Contrebassistes : 1728, Monteclair, Saggioni, Gianotti, Krempffer.

Flûtistes : Blavet, Wendling, Rault, Hugot, Devienne, Geiger, les frères Thurner.

Hautboïstes : Philidor, les frères Besozzi de Turin, Sallantin, Fischer de Fribourg, Lebrun.

Clarinettistes : en 1772, pour la première fois, Joseph Baer de Bohême; 1774, Meisner de Franconie; 1781, Michel Yost de Paris, premier clarinettiste français connu; Lefèvre, Romberg, Ludvig, Hostier et Ligenschenck.

Bassonistes : 1728, Belleville; 1735, Jérôme Besozzi de Turin, Blaize, Jadin, Lejeune, Ritter, Ozi de Nîmes; 1779, Tulou; 1782, Delcambre.

Cornistes : Ernest et Baron, pour le cor de chasse; Rodolphe de Strasbourg, auteur du solfège si connu; 1764, Molidor, Palsa et Punto, Dornans, Duvernoy.

Guitaristes : 1723, Jéliotte, Delagarde, Vidal.

Mandolinistes : 1766, Leone, Nonnini; 1784, Gervasis.

Luthiste : 1763, Kohault; *harmonica*, Renaudin, 1787.

Harpistes : 1761, Meyer, Mlles Baur, Duverger, Candeille; 1782, Cousineau.

Orgue : 1748, Daquin; 1755, Balbastre; 1765, Séjan; 1771, Charpentier.

Pianistes : Mlle Candeille, 1780; l'abbé Vogler, 1783; 1785, Hermann, professeur de la reine Marie-Antoinette; Mlle Paradies, aveugle; 1789, Hyacinthe Jadin.

En 1791, on donna encore six concerts spirituels, mais dans une salle de la rue Dauphine; en 1789, les artistes durent quitter le palais des Tuileries et se réfugier rue de Chartres, dans une salle dite du Panthéon.

Sébastien Érard a sa place marquée dans une histoire de la musique.

On remplirait un volume des descriptions de toutes les inventions de cet homme de génie, qui par l'application de ses connaissances en dessin, en géométrie et en mécanique au perfectionnement des instruments de musique, procura à des compositeurs et à des artistes, n'ayant à leur disposition qu'un lit de Procuste, le clavecin, les moyens de jouer de l'orchestre sur un piano, d'en tirer des effets absolument inconnus aux générations précédentes. Protégé par la duchesse de Villeroy, qui lui fit exécuter son premier piano à l'imitation de ceux d'Allemagne, défendu par Louis XVI contre les luthiers jaloux de ses succès et muni d'un brevet royal, son génie inventif se donna pleine carrière. Il imagina pour la reine Marie-Antoinette un piano à clavier mobile, un orgue expressif; il construisit l'orgue de la chapelle du roi.

La harpe lui doit le mécanisme de la *fourchette* qui raccourcit la corde et la baisse d'un demi-ton, et aussi celui du *double mouvement*. Ce fut à Londres que pendant la période révolutionnaire Érard put se livrer à ses inventions et en obtenir des bénéfices légitimes.

On comprend avec quel empressement des artistes adoptèrent les procédés favorables à l'expression de leurs idées et à l'éclat de leur exécution. La sonorité est un effet relatif, et l'on ne peut dire que les pianos à cinq octaves et demie de Sébastien Érard avec leur sourdine en taffetas vert et leur pédale peu graduée puissent être comparés aux pianos à queue sortant des ateliers de la rue du Mail, à ceux des maisons Pleyel-Wolff, Henri Herz, Steinway et Chickering; mais ces instruments se distinguaient des clavecins par l'attaque de la corde, la durée, la liaison des sons et une étendue croissante du clavier.

A des titres divers, Muzzio Clementi, Dussek, Cramer, Hummel peuvent être considérés comme les principaux représentants de la première période de l'histoire du piano.

L'art du pianiste s'est trouvé uni à celui d'un compositeur de premier ordre chez Muzzio Clementi, né à Rome en 1752 et mort en 1832. Lié

avec les plus grands musiciens de son temps, Haydn, Mozart, il a brillé à la cour de Joseph II. Des amateurs anglais l'attirèrent à Londres, où il passa sa vie. Ses sonates charment par leur mélodie abondante et leur harmonie à la fois savante et naturelle. Son ouvrage intitulé *Gradus ad Parnassum* sera toujours mis au rang des études les plus excellentes par le goût qui y règne allié à la mise en œuvre des ressources de l'instrument.

Les succès de Dussek furent tels, que dans un accès d'admiration une princesse du Nord l'enleva. C'était en 1800 ; le virtuose était alors svelte et d'une taille avantageuse. Plus tard son embonpoint devint si excessif qu'il ne quittait pas son lit, ne pouvant plus marcher.

L'existence de Cramer fut beaucoup moins romanesque ; entièrement voué à la composition et à l'enseignement, après quelques voyages dans lesquels il fit admirer la délicatesse et la perfection de son jeu, il se fixa à Londres, où il écrivit ses études célèbres. Nul pianiste n'a poussé à un tel degré de perfection la pédagogie du mécanisme.

Mais aucun de ces artistes éminents ne peut être comparé à Hummel, l'émule de Beethoven dans la société viennoise, qui trouvait même son jeu plus parfait que celui de l'auteur des symphonies.

Hummel fut l'élève favori de Mozart pour le piano, d'Albrechtsberger pour l'harmonie, de Salieri pour la composition dramatique. Ses messes ont mérité les suffrages de Haydn. Improvisateur incomparable, il savait donner à ses idées toute la régularité et la perfection d'une œuvre écrite. Ce n'est pas ici le lieu de parler de son septuor en *ré* mineur, de ses cantates ; je me contenterai de rappeler son concerto en *la* mineur, qui est resté longtemps un morceau de concours des classes de piano, sa grande sonate pour piano à quatre mains et ses trios pour piano, violon et violoncelle.

Il me reste à parler des concerts qui furent organisés pour faire concurrence au Concert spirituel privilégié et qui lui succédèrent jusqu'à la fondation de la Société des concerts du Conservatoire.

Le nombre est incalculable de gens qui s'imaginent que les choses qu'ils voient sont nouvelles et comme autant de conquêtes de la civilisation sur la barbarie de nos ancêtres. Sans être un *laudator temporis acti*, je ne puis m'empêcher de trouver cette prétention bien peu fondée en ce qui concerne la musique. Je ne dirai que quelques mots des concerts privés.

En 1654, Mme Requiem, renommée pour sa beauté et ses talents, donna avec le concours de son oncle, M. Siffred, des concerts dans lesquels elle jouait du clavecin, de la guitare, de la mandore et de la viole. Le P. Mersenne vante les « assemblées de luth » organisées par Robert Ballard, l'imprimeur des partitions d'opéras ; Maugars, la Barre, Buisson don-

nèrent des concerts. Mme de Sévigné en organisa elle-même dans l'hôtel de Condé, et y employa deux petits orchestres de hautbois, flûtes, violons et basses de viole, le 16 juillet 1677. Mais, pour la spirituelle Bourguignonne, c'était un accessoire piquant ajouté à sa fête, et elle dissimula discrètement les artistes comme des pinsons dans des massifs de verdure.

Plusieurs peintres ont pris pour sujets de leurs tableaux des scènes musicales dans l'intérieur des maisons ou en plein air; Téniers, Van Ostade, Terburg dont on a vu la reproduction des deux tableaux qui sont au Louvre, nous ont laissé quelques documents intéressants sur les habitudes des musiciens, artistes ou amateurs de leur temps. On pourrait citer un grand nombre de tableaux de ce genre; mais le *violone* du Dominiquin, les musettes de Boucher, les cornemuses de Jordaens, l'orgue de la sainte Cécile de Raphaël, le violon d'Apollon dans le tableau des *Muses*, le clavecin de Metzu, l'épinette, le violon, la basse, le hautbois et le théorbe de Valentin formeraient à eux tous la cacophonie la plus discordante, en supposant même que plusieurs de ces instruments soient jouables, tant leur structure est le plus souvent étrangère aux principes de la lutherie et de la facture. On peut en dire autant des instruments joués dans le *Concert champêtre*. Les poses gracieuses des personnages ne se prêteraient guère à l'exécution d'un trio sérieux.

En 1770, le baron d'Ogny et M. Delahaye, fermier général, établirent dans l'hôtel de Soubise un *concert* par souscription dit *des Amateurs*. Il n'y avait pas de recette à la porte. On y exécuta les symphonies de Toelsky, de Van Maldere, de Vanhall, de Stamitz, de Gossec, et enfin de Haydn, que Fontesky, violoniste polonais, avait apportées en France. Leur succès décida les administrateurs du Concert des Amateurs à choisir un local mieux approprié. Il fut installé, en 1780, rue Coq-Héron, à l'hôtel Chamillard, dans la galerie Henri III, et s'appela désormais le *Concert de la Loge olympique*. Sur la demande qui lui en fut faite, Haydn composa six symphonies, qui furent publiées en 1784, aux frais des amateurs français de la Loge olympique, et exécutées sous la direction de Navoigille aîné, avec le concours de Viotti, Mestrino, Lahoussaye, Gervais, Fodor, Jarnowich, Guénin, Blasius, Duport, Janson, Rodolphe, Rault, Hugot, Sallantin, Ozi, Devienne.

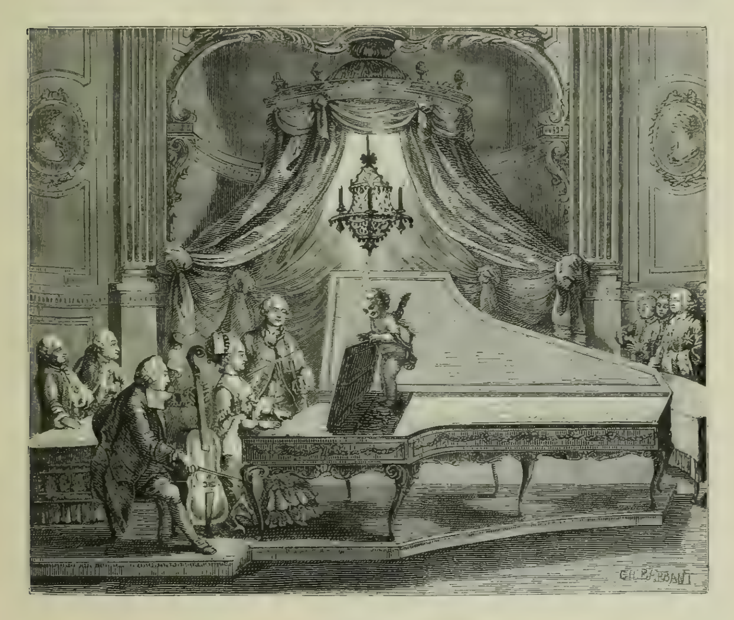
Les concerts de la Loge olympique cessèrent en 1791. Retenons bien ce fait peu connu : six œuvres du créateur de la symphonie, du grand Haydn, sont dues à l'initiative d'amateurs de musique français, et ont été publiées à leurs frais.

On a vu plus haut qu'il s'était formé à Turin une école de violon, d'où étaient sortis des virtuoses célèbres. Un riche Piémontais, le comte d'Al-



Le Concert champêtre. — Guitare, luth, théorbe.

baret, avait réuni, dans son hôtel rue de Varennes, des musiciens qui y étaient logés, entretenus, et dont l'engagement portait qu'il leur était interdit de se faire entendre ailleurs sans une permission. Les concerts avaient lieu tous les dimanches à midi. Mme Leclerc en était la *prima donna assoluta*, et on n'était admis que sur la présentation de billets offerts par le comte à ses amis et aux principaux *dilettantes* de la ville. Un tel Mécénat, importé en France des petites cours d'Allemagne et d'Italie, est une forme de patronage qui ne peut exister qu'à des conditions concilia-



Musique de chambre. — Trio, d'après un dessin d'Eisen. (Voyez page 708)

bles avec le caractère personnel de ceux qui l'exercent et de ceux qui l'acceptent. Patrons pour patrons, le prince Esterhazy, à la cour duquel Haydn a vécu et a écrit huit cents compositions, ne valait-il pas mieux que les directeurs faméliques enfermant Rossini dans une mauvaise chambre d'auberge, et lui faisant écrire un opéra par mois à raison de 250 francs, ou que Barbaja imposant à l'auteur de *Tancredi* un travail surhumain à des conditions léonines ?

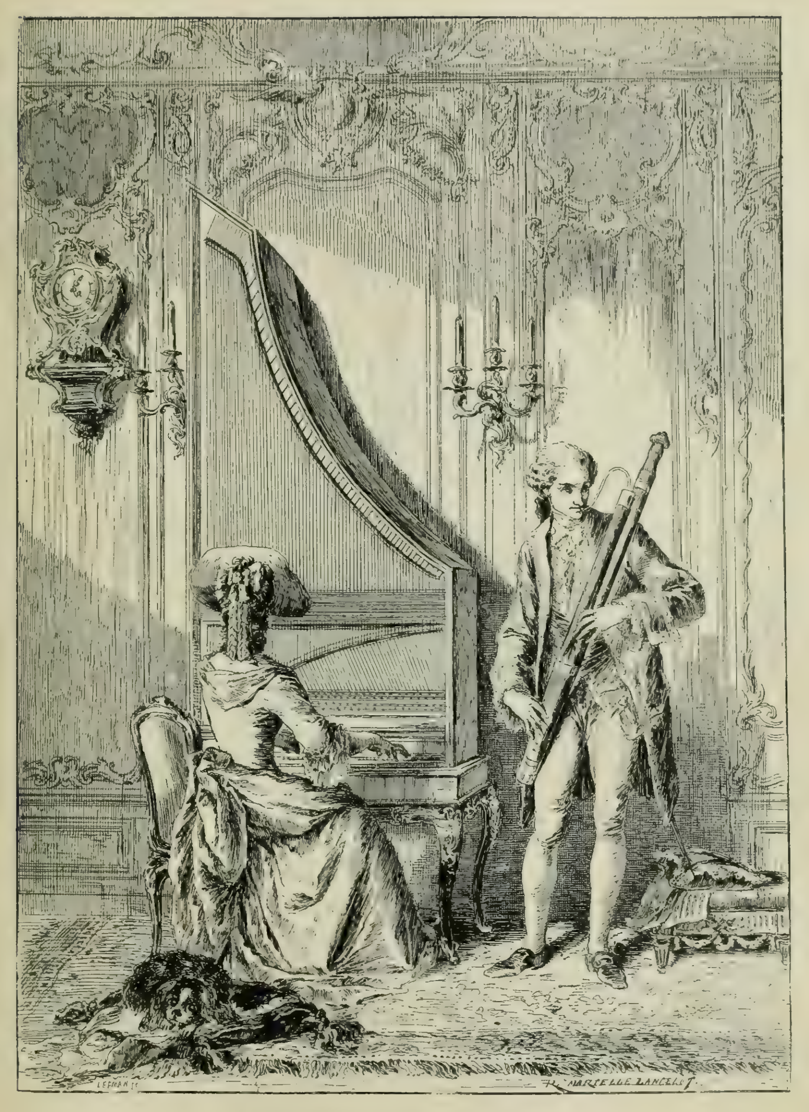
Il y eut aussi d'autres concerts à Paris à la même époque. L'abbé De-

lorme, ancienne haute-contre à Notre-Dame, donna pendant quarante ans, de 1739 à 1779, dans sa maison de la cité, rue Saint-Landry, un concert spirituel gratuit tous les dimanches soir avec chœurs et symphonies.

Un dessin d'Eisen, dont on vient de voir la reproduction, peut donner une idée des réunions musicales de ce temps. Il représente un concert donné en 1769 chez le comte Saint-Florentin. On y exécute un trio pour clavecin, violon et violoncelle. Je ne m'arrêterai pas à chercher comment il se peut faire qu'un lustre aussi brillamment éclairé n'enflamme pas les tentures qui le surmontent; je me contenterai d'expliquer la présence du petit *amour* placé debout derrière le pupitre. Il s'agit d'une invention d'un sieur Richard, qui avait imaginé de faire tourner les pages par ce petit génie, lequel témoignait sa satisfaction en battant des ailes. Malgré la flamme qui s'échappe de son cerveau, allusion au génie de l'inventeur, quoique le sieur Richard ait exposé son système à la bibliothèque du Roi, les clavecinistes continuèrent à tourner leurs pages comme devant.

Pendant la période révolutionnaire, des concerts eurent lieu dans la salle du Panthéon, rue de Chartres, à l'Athénée près du Louvre, au Palais-Égalité (Palais-Royal), au temple de Mars, rue du Bac, à l'hôtel Lebrun, rue de Cléry; dans les bâtiments de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise; à la maison Wensel, rue de l'Échiquier, où se fit entendre pour la première fois le violoniste Baillot; aux théâtres Favart, Olympique, Louvois, à l'Odéon. Mais c'est dans la salle du théâtre Feydeau que les artistes préféraient se faire entendre : le ténor Richer, Mme Scio, Mlle Phillis et l'incomparable Garat transportaient les auditeurs. Je tiens de la bouche de M. Fétis que Garat était un chanteur de premier ordre, qu'il excellait dans tous les genres. Sa réputation de chanteur de romances a induit l'opinion en erreur. Si Mozart était revenu à Paris quelques années plus tard, il l'aurait entendu chanter « *Fin ch'han dal vino* » de *Don Juan*, la cavatine de Don Ottavio « *Il mio tesoro in tanto* », le *Stabat* de Pergolèse, des airs d'opéras français et italiens, et il eût été moins sévère pour la musique française d'alors et pour ses interprètes.

Pendant son séjour à Paris, en 1778, il est probable que sa position obscure et peu fortunée le priva d'assister aux réunions musicales de la société distinguée, et qu'il fut réduit à entendre la mauvaise musique qu'on exécutait dans les redoutes et sur les scènes du dernier ordre; ses relations avec quelques artistes de faible portée, tels que le vaniteux ténor Legros, ne contribuèrent pas peu à l'indisposer contre nous. Mozart n'a pas connu la véritable société parisienne, j'entends la société polie, alors amoindrie et dispersée.



Musique concertante — Clavecin vertical, basson

Au temps du premier Empire, les virtuoses les plus acclamés furent Rode, Kreutzer, les violoncellistes Romberg et de Lamare, celui qui joua les premières inspirations d'Auber; Lafont, Libon, Baillot, Tulou, Mme Paravicini, violoniste, élève de Viotti.

Je viens de nommer Baillot, le chef de l'école française de violon. A l'âge de dix ans il entendit Viotti dans un concert donné aux Tuileries. L'impression que le jeu de ce grand artiste fit sur son imagination déter-



Garat.

mina sa vocation. Attaché successivement au théâtre Feydeau, à la chapelle impériale, professeur au Conservatoire, fonction qu'il remplit jusqu'à sa mort, il se fit entendre dans de nombreux concerts. Son jeu pur, brillant et passionné exerçait un tel charme sur l'auditoire, qu'encouragé par ses succès il se rendit en Russie, où il demeura trois ans en compagnie de Boïeldieu, de Rode, de Lamare. Après s'être fait entendre en Angleterre, en Belgique, en Hollande, et de retour à Paris, il fut nommé violon-solo à

l'Académie royale de musique. Il ne reste des qualités de l'artiste exécutant que des souvenirs, qui seront bientôt effacés, mais il a laissé des monuments de sa gloire : c'est sa méthode publiée sous le titre de *l'Art du violon*, ouvrage excellent pour former de jeunes artistes; c'est ensuite la *Méthode de violon*, adoptée par le Conservatoire et qu'il a rédigée avec Rode et Kreutzer, méthode tellement supérieure qu'elle est adoptée depuis une quarantaine d'années dans les écoles de musique des villes d'Allemagne et



Franz Liszt (page 715).

d'Italie; ce sont enfin des compositions distinguées souvent originales, airs variés, concertos, caprices, quatuors, etc.

Un autre artiste jouit alors d'une réputation européenne, c'était le flûtiste Tulou. Son aptitude fut telle, qu'à l'âge de quinze ans il obtint le premier prix de flûte au Conservatoire. Attaché successivement au Théâtre-Italien et à l'orchestre de l'Opéra, il ne connaissait pas de rival pour la justesse, la verve, la grâce et l'expression. Toutes ces qualités brillèrent

surtout dans *le Rossignol*, opéra de Lebrun, dans lequel le flûtiste dialoguait d'une manière charmante avec la jolie voix de Mme Albert Hymm. Il se fit entendre aussi dans des concerts avec Mme Catalani ; tous deux faisaient assaut de prouesses mélodieuses.

La Création d'Haydn, qui venait d'être exécutée à Vienne, le fut à Paris le 24 décembre 1800 dans la salle de l'Opéra. Les parties de cette œuvre admirable furent chantées par Garat, Chéron, Mmes Barbier-Valbonne et



Sigismond Thalberg (page 715).

Branchu. Steibelt en avait apporté la partition, et la traduction du poème de Van Swieten fut faite par le comte de Ségur. Trois cent treize musiciens concoururent à l'exécution. On sait que c'est le même soir qu'éclata la machine infernale rue Saint-Nicaise, sur le passage du Premier Consul se rendant à l'Opéra.

Les symphonistes qui faisaient partie de la chapelle de l'Empereur étaient aussi employés dans les concerts de la cour et jouaient même

dans les bals officiels, mais seulement pendant les quadrilles dansés par les rois ou les princes. Un autre orchestre exécutait les danses suivantes. Les musiciens revêtaient un domino fourni par le vestiaire de la couronne.

Les Croisés, oratorio fort beau de Stadler, fut donné au Concert spirituel de la Semaine Sainte par Persuis (1818), qui, selon sa coutume, le rendit méconnaissable par les corrections et les suppressions qu'il y opéra. Les



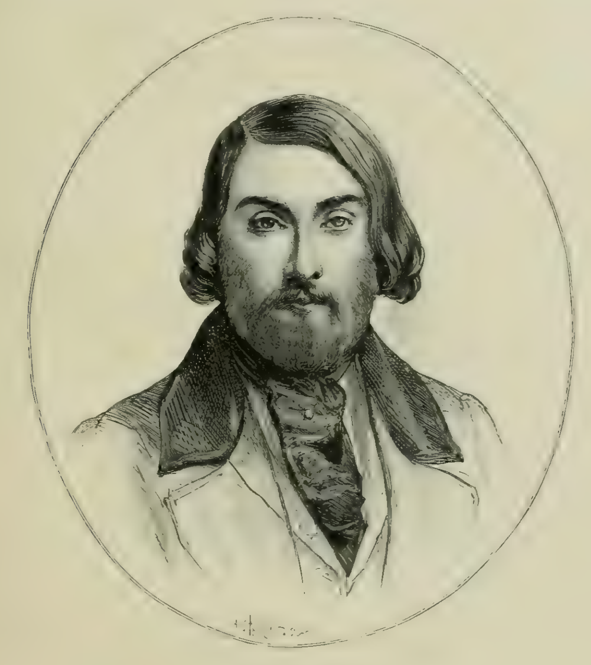
Frédéric Chopin.

ouvrages des maîtres étrangers, exécutés à l'Opéra sous la direction de Persuis, furent tous défigurés par cet intrépide vivisecteur.

Blangini et Mme Gail donnèrent des matinées musicales. Le prince de Chimay fit exécuter dans son hôtel, rue de Babylone, des fragments de musique à grand orchestre sous la direction de Cherubini; Auber accompagnait, en simple amateur alors, les morceaux de chant. On eut successivement à Paris les concerts du Vauxhall (1815-1829), de l'Athénée

musical (1829), ceux du chef d'orchestre Valentino; les concerts historiques de Fétis en 1832; les auditions de musique des quinzième, seizième et dix-septième siècles données par le prince de la Moskowa.

C'était l'époque des grands virtuoses romantiques. Il faut renoncer à dépeindre l'enthousiasme qu'ils inspiraient alors. Franz Liszt, Thalberg, Chopin émerveillaient l'auditoire, le premier par son exécution prodigieuse de puissance, l'imprévu de ses effets, le prestige de ses tours de force; le



Prudent.

second par la pureté et la noblesse de son style; le dernier par l'élégance, la distinction et l'originalité sentimentale de ses idées; Chopin, en effet, n'a pas été seulement un pianiste d'une grâce exquise; c'était un compositeur doué d'une imagination féconde. Kalkbrenner, Bertini, Henri et Jacques Herz, Dœlher, Prudent, Goria et beaucoup d'autres formèrent une pléiade de pianistes qui n'a cessé de s'accroître depuis.

Aucun virtuose n'a produit un effet plus fulgurant sur le public que

Paganini. Maître de son violon comme de sa pensée, il lui faisait exprimer tout ce que son imagination fantasque concevait; tantôt il faisait dialoguer la chanterelle et la quatrième corde dans la *scena amorosa*, tantôt il transformait l'instrument en monocorde et jouait ainsi un morceau entier avec une maestria sans pareille; d'autres fois il imitait un sabbat de sorcières dans ses variations, *le Streghe*, auxquelles il faisait succéder la plus suave mélodie, pour revenir ensuite à des tours de force qui faisaient crier au



Nicolò Paganini.

miracle. Paganini a eu sa légende comme les êtres mystérieux dont la puissance étonne, subjugue, mais demeure incompréhensible.

Dans un genre plus accessible et plus conforme aux lois du goût, de Bériot se distingua comme violoniste et comme compositeur. Les sœurs Milanollo, dès leur extrême jeunesse, excitèrent l'admiration de tous les dilettantes de l'Europe.

Les festivals monstres dont Berlioz a été l'ardent protagoniste ont fait

adopter l'idée des grands concerts appelés improprement populaires, fréquentés qu'ils sont par une clientèle essentiellement bourgeoise. Ce fut en 1861 que M. Pasdeloup fonda les *Concerts populaires de musique classique* et il les dirigea sans interruption jusqu'en 1884. Aux symphonies des grands maîtres Haydn, Mozart, Mendelssohn succédèrent sur ses programmes les ouvrages de Schumann, de Wagner, qui ne furent pas accueillis avec la même faveur.



Charles de Bériot.

Le programme du premier concert donné dans la salle du Cirque d'Hiver, alors appelé Cirque Napoléon, était ainsi composé :

Ouverture d'*Obéron*.	WEBER.
Symphonie pastorale.	BEETHOVEN.
Concerto, exécuté sur le violon par M. Alard.	MENDELSSOHN.
Hymne, exécuté par tous les instruments à cordes. . .	HAYDN.
Ouverture de *la Chasse du jeune Henri*.	MÉHUL.

M. Pasdeloup mit de l'opiniâtreté à vouloir imposer à un auditoire de gens de goût des ouvrages apocalyptiques, applaudis par une coterie franco-allemande et sifflés par la clientèle qu'il avait su grouper autour de son intelligente entreprise. Cette clientèle, habituée pendant plusieurs années à entendre une musique qu'on n'a appelée classique que parce qu'elle est belle, fut blessée dans ses goûts, dans son orgueil national. Il ne lui plaisait pas de voir exalter les élucubrations d'un ennemi acharné de la France.



Mademoiselle Thérésa Milanollo (Mme Parmentier), violoniste.

Elle se retira découragée et attristée, tandis que les sectaires, d'autant plus bruyants qu'ils sont peu nombreux, se réunirent là, où une plus large satisfaction était offerte à leurs fragiles idoles.

Une association de musiciens ayant pour chef d'orchestre M. Colonne fait exécuter aussi chaque année des œuvres symphoniques dans la salle du théâtre du Châtelet, mais principalement celles des musiciens contemporains. Enfin M. Lamoureux dirige aussi des concerts symphoniques qui

eurent beaucoup de succès à leur origine. Le goût de ces nombreuses assemblées musicales se répandit en province, surtout à Lille et à Angers. On sait que depuis longtemps l'exécution des beaux oratorios de Hændel a lieu à Londres dans des conditions grandioses, inconnues en France, et qu'il se trouve toujours quatre mille Anglais et Anglaises capables de faire entendre presque sans musique *le Messie*. Nos compatriotes Prosper Sainton et Charles Hallé, l'Allemand Julien Bénédict et l'excellent organiste belge Lemmens ont puissamment contribué à répandre en Angleterre le goût de la bonne musique.

Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra, eut la pensée de fonder une association d'artistes d'un talent éprouvé pour exécuter et faire entendre à un public choisi les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale et vocale, profane et religieuse. Son idée fut bien accueillie, et les premiers sociétaires se réunirent d'abord chez le facteur de pianos Duport, rue Neuve-des-Petits-Champs, puis dans les salons de Sieber en 1826, et débutèrent par jouer la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Cherubini obtint de M. Sosthène de la Rochefoucauld l'autorisation de disposer de la grande salle du Conservatoire en faveur de la société naissante, et le premier concert eut lieu le 9 mars 1828. J'en donne ici le programme, et si la place ne me faisait défaut, j'indiquerais les chefs-d'œuvre en divers genres que la Société des Concerts fit entendre dans ces premières années. Il en résulterait une étude comparative qui, à l'endroit de l'infatuation actuelle, ferait l'effet de la sourdine sur la chanterelle.

PROGRAMME DU 1er CONCERT DONNÉ PAR LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE EN 1828.

1. *Symphonie héroïque*. . . . . BEETHOVEN.
2. Duo de l'opéra de *Sémiramis*. . . . . ROSSINI.
   Chanté par Mlles NALDI et Caroline MAILLARD.
3. Solo pour le cor à pistons, composé et exécuté par M. MEIFRED.
4. *Air de Rossini*. ROSSINI
5. Concerto de violon par RODE, exécuté par M. SAUZAY.
6. Chœur de *Blanche de Provence*. . . . . CHERUBINI.
7. Ouverture des *Abencérages*. . . . . CHERUBINI.
8. *Kyrie* et *Gloria* de la Messe du sacre . . . . CHERUBINI.

On voit avec quel éclectisme intelligent et libéral ce programme comprenait la symphonie, l'opéra, la musique instrumentale (harmonie et cordes), les chœurs, l'instrumentation théâtrale et enfin la musique sacrée.

Tous les dilettantes de l'Europe se sont plu à rendre hommage à la parfaite exécution des œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Weber, d'Onslow, de Félicien David, de Reber et d'autres compositeurs.

Les nuances les plus délicates sont rendues avec un fini merveilleux, les traits les plus rapides sont enlevés avec une pureté prodigieuse par les vaillants artistes de la Société des Concerts du Conservatoire, qui, virtuoses sur leur instrument, mettent toute leur âme à rendre aussi parfaite que possible l'œuvre commune. Les chefs d'orchestre ont été successivement Habeneck, Girard, Tilmant, Georges Hainl, Deldevez.

CHAPITRE XX

LA ROMANCE ET LA CHANSON

Il est plus facile en ce monde de pleurer que de rire ; on en trouve plus souvent l'occasion. C'est pourquoi la gaieté sincère et de bon aloi est si difficile à exprimer par la musique; je ne parle pas de cette gaieté surprise par la bouffonnerie, par le burlesque et la caricature. Grétry, Cimarosa, Rossini, Donizetti, Nicolo, Ricci, ont su trouver l'accent de la comédie musicale dans *le Tableau parlant*, dans les *Astuzie feminili* et le *Matrimonio segreto*, dans *Cenerentola* et l'*Italienne à Alger*, dans l'*Elisire d'amore*, dans les *Rendez-vous bourgeois* et dans *Joconde*, dans *Crispino e la Comare* et dans *Une Folie à Rome*. Nos modernes tombent facilement dans le mauvais genre de l'opérette lorsqu'ils veulent être gais. Aussi plusieurs s'en abstiennent, un sentiment de dignité les arrête, et alors ils se jettent dans le barathre, gémissent et pleurent, se lamentent à nous fendre l'âme; l'Opéra-Comique est devenu le lieu où l'on se divertit le moins, surtout depuis que les drames de l'ancien Théâtre lyrique l'ont envahi.

J'ai cité dans le chapitre XVII plus de trente opéras, les meilleurs du répertoire moderne; à peine s'en trouve-t-il un tiers qui appartiennent au véritable genre de l'opéra comique. Si l'auteur des *Horaces* a écrit la comédie du *Menteur*, si Racine a ajouté *les Plaideurs* à *Britannicus* et à *Phèdre*, si Molière a troqué les canons verts du *Misanthrope* contre le sac de *Scapin*, nos meilleurs compositeurs pourraient aussi faire de la vraie comédie musi-

cale sans déroger, sans tomber dans le trivial et le bas comique dont Grétry se détournait avec dégoût. Mais cela ne ferait pas les affaires de ces paroliers qu'une farce obscène peut enrichir, et qui s'imposent aux directeurs, aux compositeurs, aux chanteurs et aux femmes elles-mêmes, qui, après avoir travaillé plusieurs années pour obtenir un prix de chant ou d'opéra comique au Conservatoire, après s'être enivrées des beautés de Glück, de Spontini, de Rossini, de Verdi, se voient contraintes, faute d'engagement, à chanter sur les planches d'un théâtre d'opérettes les grivoiseries de la *Fille Angot*, du *Serpent à plumes*, du *Canard à trois becs*, des *Cloches de Corneville*, ou de la *Mascotte*. Ce n'est pas dans les instincts grossiers de la nature déchue que l'art dramatique et la vraie comédie peuvent trouver leur existence, mais dans l'air vivifiant des sentiments de la nature vraie, présentés sous une forme acceptable, dessinée avec adresse et bon goût, toujours conventionnelle et conçue en dehors de toute réalité supposable. Sans cela il n'y a aucune littérature, aucun *spectacle*, dans le sens concret du mot, et aucun art qui puisse s'y associer. Les décors eux-mêmes sont-ils traités comme les peintures qui ornent nos salons à la mode? L'actrice la mieux habillée sur la scène se risquerait-elle à se montrer en ville dans le costume de théâtre? Si les librettistes ne jugent plus à propos de composer une pièce, de l'écrire en bon langage et en vers harmonieux, à quoi bon adapter une musique à ce qui n'en comporte pas? Autant ouvrir sa fenêtre et écouter les bruits de la rue. Les musiciens sont réellement à plaindre depuis que les détestables succès des opérettes d'Offenbach et d'autres ont gâté le goût du public. Leur situation généralement peu fortunée ne leur permet pas la lutte. Les uns succombent à la tentation, d'autres se résignent, d'autres brisent leur plume.

Il n'est pas difficile de faire la preuve de la décadence humiliante où le chant populaire est tombé depuis 1858, et comme j'entends parler raison à des lecteurs attentifs et impartiaux, je dédaignerai les lazzi et les plaisanteries des étourdis. Qu'est devenue la chanson? Qu'est devenue la romance?

Béranger disait déjà de son temps :

Purgeons nos desserts
Des chansons à boire.
Vivent les grands airs
Du Conservatoire !

Et vous, gens de l'art,
Pour que je jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse.

Il est utile qu'un artisan chante, que la mansarde résonne quelquefois de la voix de l'ouvrière ; qu'elle trouve dans une romance comme un écho des battements de son jeune cœur ; qu'elle en charme une vieille mère infirme ; que, dans ce pauvre intérieur, on oublie un instant le dur travail de l'atelier.

Quelle âme serait assez insensible pour ne pas comprendre le bienfait accordé par le Créateur à ces déshérités de la fortune chez lesquels le plaisir de l'oreille et les joies du sentiment sont relativement aussi réels que chez les auditeurs d'une partition d'opéra ! Les chansons grivoises des cafés-concerts et quelques bribes d'opérettes lubriques, voilà ce qui a remplacé dans les classes laborieuses les romances, les chansonnettes amusantes qu'on pouvait chanter dans toute société honnête.

On exalte outre mesure les grands concerts symphoniques qui se donnent à Paris et dans une ou deux grandes villes. On en veut tirer cette conséquence que le goût de la musique progresse dans les masses, et que l'époque actuelle est bien plus favorisée sous ce rapport que les précédentes. C'est là une erreur complète, et il suffit de jeter les yeux sur les programmes de ces concerts pour constater l'infériorité des producteurs et des consommateurs contemporains. A quelle société s'adressaient donc ces magnifiques symphonies de Beethoven, ces quatuors de Haydn, ces concertos de Mozart, ces pièces symphoniques de Mendelssohn, ces oratorios de Hændel et ces œuvres gigantesques de Sébastien Bach ?

Qu'avons-nous donc à opposer à cette avalanche de chefs-d'œuvre ? Assurément ce ne sont pas les symphonies si inégales de Berlioz, dans lesquelles apparaissent de loin en loin quelques lueurs d'inspiration, perdues au milieu d'un chaos ténébreux. Ce ne sont pas les extravagances anti-mélodiques de Richard Wagner, qui a fait de l'ennui musical un système. Croit-on, en outre, que la majeure partie du public comprenne bien ce qu'elle entend ? Les effets de sonorité frappent les auditeurs plus encore que les idées et les harmonies du compositeur. Combien de ces auditeurs qui se pâment en entendant la *Rêverie* de Schumann prennent un ton filé sur une chanterelle pour une idée ! Depuis que cette jolie phrase répétée à satiété fait partie de tant de programmes, je n'ai entendu personne faire cette observation, que cette mélodie a été tirée des *Scènes d'enfants* de Schumann (op. 14), où le mouvement est marqué *allegretto*. Un chef d'orchestre, plus ingénieux en cela que fidèle à la pensée de l'auteur, a converti cet *allegretto* en *andante* et l'a agrémenté de nuances d'une grande délicatesse dont le mérite revient aux exécutants : ce qui n'empêchera pas

certaines personnes, même des musiciens, de voir dans Schumann un émule de Beethoven. Quelle dérision !

Et puis, ces deux ou trois salles contiennent presque tout ce que Paris compte d'amateurs de musique. On y remarque les mêmes visages. Cette assiduité est fort louable; mais qu'est-ce que huit ou dix mille personnes dans une ville de deux millions d'habitants ? Ce qui se passe en province est encore plus significatif. Une infatuation peu intelligente a fait dédaigner l'air facile, la mélodie franche sur des paroles gaies ou sentimentales exprimant une idée, et intelligible pour tous.

On a presque banni les mélodies de Schubert. On chante ou l'on écorche des grands airs d'opéra ou des mélodies très cherchées, traînantes, que la mémoire retient difficilement, dont la teinte voluptueuse fait la plus grande part du succès.

Dans la bourgeoisie, le progrès musical est incontestable, mais sous le rapport instrumental. Le piano est le meuble qui fonctionne le plus assidûment de l'entresol aux mansardes. Des millions de doigts sont en mouvement, mais les gosiers sont muets pour la plupart, parce qu'on n'ose plus chanter un air qui n'aurait pas été exécuté au théâtre ou dans quelque concert par une diva célèbre.

Les classes populaires ont perdu tout élan, toute gaieté et ce grain de poésie vive et aimable qui leur faisait trouver la vie encore bonne et douce au foyer de la famille et au milieu d'amis.

Je n'hésite pas à dire qu'on a plus perdu que gagné à cette transformation des plaisirs dans les classes bourgeoises et laborieuses. Il y a des degrés dans les jouissances que procure la culture des arts, comme il y en a dans les impressions causées par la vue des beautés de la nature. Combien de gens privés du spectacle des vagues de la mer venant se briser contre les hautes falaises sont sensibles à la vue d'une modeste chaumière perdue dans le vallon :

Au détour d'une eau qui chemine
A flots purs sous d'épais lilas,
Vous avez vu notre chaumine ;
De mon vallon ne me parlez-vous pas?

En dehors du grand tableau d'histoire, d'une peinture de grand effet, une eau-forte a sa valeur si elle est bien dessinée ; et la bourrée plaît autant à l'Auvergnat qu'une chorégraphie savante à un habitué de l'Opéra.

Et c'est pour ces raisons que je ne veux pas omettre dans cette histoire les noms des musiciens qui ont contribué par leurs productions légères à

égayer, à émouvoir toute une génération. La liste serait longue; je cite de mémoire : Plantade, Romagnesi, Chéret, Bérat, Loïsa Puget, Pauline Duchambge, Clapisson, Paul Henrion, Abadie, Arnault, Masini, Hippolyte Monpou, Darcier. M. Gustave Nadaud est seul resté sur la brèche; il appartenait à un poète de se faire le champion de la romance et de la chansonnette mises au service de l'esprit et du sentiment.

Beaucoup de ces œuvres légères ont eu autrefois une vogue dont aucun morceau de chant ne peut actuellement donner une idée; et ce n'est pas là un argument sans valeur, pour justifier la thèse, en apparence paradoxale, que j'exposais tout à l'heure. Les paroles et la musique se prêtaient un mutuel concours; l'image lithographiée même n'était pas dédaignée. La romance s'apprenait facilement; on la prêtait, on la copiait, elle se chantait avec ou sans accompagnement, et l'on faisait d'autant moins grâce d'un couplet, que le dernier indiquait d'ordinaire la vieille morale attendue, espérée et alors applaudie.

Mais où sont les neiges d'antan? Je ne citerai que quelques-unes de ces productions:

La Petite Mendiante, *le Bon Pasteur*, *la Mère du Chasseur*, *la Normandie*, *la Grâce de Dieu*, *le Soleil de ma Bretagne*, *Noir charbonnier, tu n'auras pas ma fille*, *N'effeuillez pas les roses*, *les Stances à l'éternité*, *Jeune Fille aux yeux noirs*, *les Jolis yeux bleus*, *la Négresse*, *le Muletier de Tolède*, *Jenny l'ouvrière*, *le Brigand Calabrais*, *la Folle*, *l'Andalouse*, *les Deux Archers*, *le Voile Blanc*, *Voltigez, hirondelles*, *Madeleine*, *Près d'un berceau*, *Huit ans d'absence*, *la Feuille et le Serment*, etc., etc.

La *vielle*, pendant plusieurs siècles, est restée la compagne inséparable de la chanson et de la danse dans les villages du Bourbonnais, des Alpes, de la Suisse; des montagnes de la Savoie, la vielle est descendue sur la scène et a été poétisée dans *Fanchon la vielleuse*, dans *la Grâce de Dieu*, dans *Linda di Chamounix*. On l'appelle en Italie *lira rustica*, *lira tedesca*, *viola da orbo*. Ces dénominations, à l'exception de la dernière, n'ont aucune raison d'être. Rien ne ressemble moins à une lyre que cette caisse à dos bombé comme le luth, montée de six cordes reposant sur les bords enduits de colophane d'une roue à laquelle la main droite imprime un mouvement vibratoire, tandis que les doigts de la main gauche pressent les cordes à l'aide d'un clavier de vingt-trois notes dont quelques-unes sont à l'unisson et d'autres sympathiques.

L'histoire de la chanson appartient plus à la littérature qu'à l'art musical.

Quoique ayant la même étymologie, la chanson française diffère absolument de la *canzone* italienne.

La *canzone* est un petit poème divisé en stances égales, dont le sujet est souvent noble, élevé, patriotique et aussi inspiré par l'amour et la passion. Il y a des *canzoni* qui sont des chefs-d'œuvre. Il suffit d'en citer les auteurs :



Vielle.

Pétrarque, le Tasse, Chiabrera; au dix-septième siècle, Filicaia, et de nos jours, Leopardi.

La *canzonetta*, d'une allure plus vive et plus libre, se prête naturellement mieux à être mise en musique; mais, tout en devenant populaire, elle appartient encore à un genre plus délicat, plus relevé que notre chanson.

Beaucoup de compositeurs ont mis des *canzoni* en musique, mais ils les

ont traitées dans la forme madrigalesque à quatre, cinq et six voix ; plusieurs en ont fait des œuvres harmoniques du plus grand mérite.

La chanson, dont je dois dire quelques mots dans cette histoire, est une suite de couplets versifiés également et destinés à être chantés.

J'ai parlé ailleurs des chansons de gestes en vers de dix syllabes, notamment de la célèbre *Chanson de Roland.*

La même phrase mélodique servait à accentuer chaque période, comme dans le récit des fabliaux, notamment dans celui d'*Aucassin et Nicolette* (treizième siècle). Cette forme correspond mieux à la *canzone* des grands poètes italiens qu'à la chanson française et au *lied* allemand. Chez nous, on n'a compris la chanson que sous une forme, celle de la gaieté, du badinage, et l'on en a fait l'interprète des amours légères, de la satire, de l'épicuréisme et, il faut l'avouer, trop souvent de la grivoiserie.

Il faudrait remonter à la fameuse *Chanson de l'Homme armé* pour suivre l'histoire de ce genre de musique populaire, et aux chansons de Thibaut IV, comte de Champagne, pour faire celle de la chanson au tour galant, à l'intention amoureuse ou égrillarde. Mais, ne traitant ici que de la question musicale, la tâche est bien simplifiée, car les mélodies n'offrent pas un grand intérêt. On trouvera ailleurs ce qui se rapporte aux poètes qui ont laissé un nom dans ce genre littéraire : Marot, Charles d'Orléans, Barbe de Verrue, les trois Roses ses élèves, Clotilde de Surville, Villon, Olivier Basselin, Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Louis Leroy, Pierre Pithou, Nicolas Rapin, Florent Chrétien, Passerat et autres auteurs de la *Satire Ménippée.* Comme François Ier, Henri IV a aligné quelques rimes agréables. Il adressait celles-ci à la spirituelle Gabrielle d'Estrées :

Viens, Aurore,
Je t'implore,
Je suis gai quand je te voi :
La bergère
Qui m'est chère
Est vermeille comme toi.

Et cette autre romance que tout le monde sait :

« Charmante Gabrielle,
Percé de mille dards,
Quand la gloire m'appelle
Sous les drapeaux de Mars.
Cruelle départie !
Malheureux jour !
Que ne suis-je sans vie
Ou sans amour !

Je n'ai pu dans la guerre
Qu'un royaume gaigner ;
Mais sur toute la terre
Vos yeux doivent régner.
Moment digne d'envie,
  Heureux retour,
C'est trop peu d'une vie
  Pour tant d'amour.

L'origine du nom de *brunette* donné à des petits airs populaires remonte à une chanson en vogue au commencement du dix-huitième siècle. Le *beau berger Tircis* y déplorait les rigueurs de sa bergère et terminait le récit de son tendre martyre par ces mots :

Hélas !
Brunette, mes amours,
Languirai-je toujours ?

Le sujet variait peu, ce qui n'a rien de surprenant ; mais la musique en était quelquefois assez vive pour faire de la brunette un air à danser, comme on peut en juger par ce fragment que j'ai entendu chanter à mon aïeule et que j'ai noté de souvenir :



D'autres chansons populaires s'appelaient des *léridas*, des *ou-das*, du nom d'un refrain du temps.

Il y avait aussi les *guéridons*, les *Fackeltänze* des Allemands, ainsi nommés parce qu'on les chantait autour d'un des assistants qui tenait un flambeau au milieu du cercle.

Les Italiens avaient aussi leurs chansons de table : c'étaient les *madrigali di tavolino*.

Le Mercure galant, *l'Almanach des Muses* et le *Recueil du Caveau* sont émaillés de fort jolies chansons, et aux noms que j'ai cités viennent s'ajouter ceux de Gresset, L'Attaignant, Gentil-Bernard, Piron, Panard, Collé, Crébillon fils, Bernis, Fuzelier, Dorneval, Lesage, Colardeau, Vadé, Favart, Laujon, Boufflers, Parny qui a défini ainsi la chanson :

Fille aimable de la folie,
La *chanson* naquit parmi nous.
Souple et légère, elle se plie
Au ton des sages et des fous.

Quand j'aurai encore nommé de Piis, Armand Gouffé, Désaugiers, Béranger, dont le grand talent de poète, malheureusement pour sa gloire, s'est fourvoyé dans les préjugés d'un faux libéralisme, tantôt impérial ou tantôt républicain, quelquefois déiste, et souvent tout à fait libertin ; lorsque j'aurai rappelé le nom de Pierre Dupont, poète, non sans talent, des ateliers, je croirai avoir terminé la liste des principaux chansonniers. M. Gustave Nadaud ne saurait être rangé dans cette catégorie, parce qu'il est à la fois poète et musicien. Il nous appartient à ce dernier titre, et nul doute que, si ses études techniques eussent été plus complètes, il n'ait composé des ouvrages lyriques distingués, pleins de naturel et d'une sensibilité charmante.

La société du *Caveau*, fondée en 1733, réunit tous les amateurs du genre épicurien. Béranger en devint membre en 1813. Les chansonniers se servaient d'airs connus sous le nom de *timbres*, comme le faisaient les auteurs dramatiques dans les comédies jouées sur les théâtres de la foire et dans les vaudevilles.

Depuis que le mauvais genre de l'opérette burlesque a pris dans les plaisirs publics une place presque prépondérante, certaines chanteuses trop connues ont répandu le goût des chansons dans lesquelles l'équivoque et la grivoiserie tiennent lieu d'esprit et de finesse. Ce répertoire en a enfanté un autre d'un genre plus abaissé encore, à l'usage des nombreux cafés-concerts.

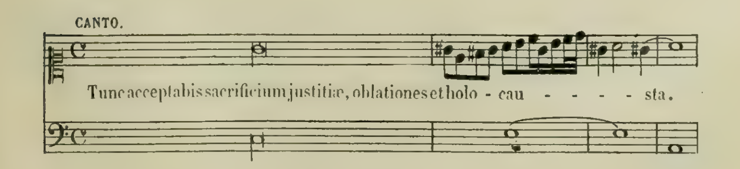
Ces couplets ne sont plus chantés sur des airs connus tirés de la *Clé du Caveau*. Il y a des musiciens, je ne dis pas des artistes, ce serait profaner

ce noble nom, qui alignent des notes pour accompagner ces lazzi grossiers, ces turpitudes immondes; leurs droits d'auteurs sont tarifés et versés avec exactitude, et tel auteur de la musique d'une de ces chansons en a tiré plus de bénéfice que Rossini des partitions du *Barbier* et du *Comte Ory*.

CHAPITRE XXI

DE LA VIRTUOSITÉ VOCALE PENDANT LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. — ÉDUCATION DES CHANTEURS EN ITALIE. — SOPRANISTES, TÉNORS, HAUTES-CONTRE, BASSES CHANTANTES. — CANTATRICES. — L'ADMINISTRATION DE L'OPÉRA AU XVIIIe SIÈCLE. — DÉCRET IMPÉRIAL DE 1807. — LES CONSERVATOIRES EN ITALIE, EN BELGIQUE.

Vers la fin du seizième siècle, les chanteurs italiens étaient déjà arrivés à une telle perfection dans le mécanisme de la voix, qu'ils en abusaient pour introduire des traits interminables, des *gorgheggi* insensés dans la musique sacrée. On ne pourrait s'imaginer jusqu'à quel point ils ont poussé cette manie, si je ne mettais sous les yeux du lecteur un exemple d'un des compositeurs de ce temps, Fabrice Dentice, tiré d'un *Miserere* publié par MM. Théophile Lemaire et Henri Lavoix dans leur ouvrage sur l'histoire du chant (*le Chant, ses principes et son histoire*, Paris, Heugel, 1881).

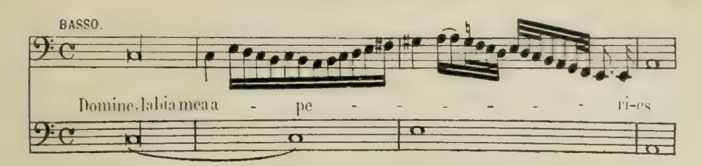






Le document dont les auteurs se sont servis offre une faute sur le mot « holocausta » ; un *mi* ♯ suivi d'un *fa* naturel était chose inconnue à cette époque. L'harmonie dans les autres versets indique le *sol* ♯ et le *fa* ♯. Je les ai rétablis dans cet exemple.

Voici sur le même chant du *Miserere* une autre vocalise de basse aussi extravagante :







Plus l'art du chant se développait, plus les chanteurs multipliaient leurs capricieuses broderies. Dans le but de les faire briller et d'obtenir aussi pour leurs ouvrages une chance de succès, les compositeurs se prètaient à leurs exigences et au mauvais goût des dilettantes. C'est ce qui explique les vocalises interminables, et les traits d'agilité dont pullulent les partitions des meilleurs maîtres italiens, aussi bien celle des *Nozze col nemico* d'Alexandre Scarlatti que celle de *Giulio Sabino* de Sarti.

Dans les écoles de Rome, les élèves étaient tenus d'employer une heure chaque jour à chanter les passages difficiles, afin d'acquérir de l'expérience, une autre heure à l'exercice du trille, une autre aux traits d'agilité, une autre à l'étude des lettres, une autre enfin aux vocalises et à divers exercices du chant, sous la direction d'un maître et devant un miroir, afin d'acquérir la certitude qu'on ne faisait aucun mouvement vicieux des muscles du visage, du front, des yeux ou de la bouche. Tout cela composait l'emploi de la matinée. L'après-midi, on consacrait une demi-heure à l'étude de la théorie, une autre demi-heure au contrepoint sur le plain-chant, une autre à apprendre et à appliquer les règles de la composition sur la *cartella* (peau d'âne préparée pour y noter la musique et l'effacer

ensuite; on se sert chez nous, à cet usage, d'une ardoise réglée); une autre à l'étude des lettres, et le reste du jour à l'exercice du clavecin, à la composition de quelque psaume, motet, canzonetta, ou de tout autre genre de pièce, selon ses propres idées. Tels étaient les exercices ordinaires les jours où les élèves ne sortaient pas de la maison.

Leurs promenades étaient souvent dirigées hors de la porte Angelica, vers Monte Mario, pour y chanter à la portée d'un écho, dont ils écoutaient la réponse afin que chacun pût juger de ses propres accents. Les exercices du dehors consistaient en outre à chanter dans presque toutes les solennités musicales des églises de Rome; à suivre, observer attentivement la manière et le style des grands chanteurs qui vivaient sous le pontificat d'Urbain VIII, à s'y exercer, à rendre compte de leurs observations au maître, qui, pour mieux imprimer le résultat de ces études dans l'esprit de ses élèves, y joignait les remarques et les avertissements nécessaires.

Tel était le règlement de l'école de chant dirigée par Virgilio Mazzocchi, publié par Bontemps dans son *Historia musica.*

Soumis à une telle discipline, les chanteurs italiens ont alors atteint un degré de perfection dont on n'a plus maintenant aucune idée, et plusieurs d'entre eux sont devenus d'excellents musiciens et même des compositeurs distingués. Il n'y a à faire aucune comparaison avec ce qui se passe aujourd'hui dans les Conservatoires, aussi bien en Italie qu'en France.

Les contemporains se sont extasiés sur la voix étendue, flexible et harmonieuse de Balthazar Ferri, ténor né à Pérouse. L'auteur Mancini prétend qu'il montait et descendait tout d'une haleine deux octaves par un trille continuel sans accompagnement et avec une telle perfection que si l'on venait à frapper sur un clavier une des notes qu'il chantait, on était émerveillé de la justesse de son intonation. La reine Christine envoya de Suède un vaisseau pour l'amener à sa cour. Il fit les délices des cours d'Allemagne, de Pologne, d'Angleterre. On frappa une médaille en son honneur avec cette légende : *Qui fecit mirabilia multa.*

Un des chanteurs renommés du dix-septième siècle, Pierfrancesco Tosi, de Bologne, nous a laissé un livre précieux et curieux sous ce titre : *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723). M. Théophile Lemaire en a publié en 1874 une traduction annotée. Les principes les plus minutieux de l'art du chant y sont exposés avec beaucoup de grâce et d'esprit, mais surtout avec l'accent convaincu de la passion pour son art, et un sentiment surprenant de la dignité de la profession de chanteur.

S'il s'agit des *passi*, ornements improvisés ou arrangés par le chanteur, Tosi demande d'abord la réunion de cinq qualités : l'intelligence, l'invention, la mesure, le mécanisme et le goût ; et ensuite cinq autres qualités. qu'il appelle « grâces secondaires et accessoires », qui sont l'*appogiatura*, le *trillo*, le *portamento di voce*, le *scivolo*, glissement de la voix, le *strascino*, traînement enharmonique.

Les préceptes de morale donnés aux chanteurs par Tosi ne sont pas moins chaleureux ; la forme est très divertissante. Son livre et *le Théâtre à la mode* de Marcello éclairent toute une partie de l'histoire de la musique au dix-huitième siècle, celle de l'exécution.

Les rôles de femme furent longtemps chantés dans les opéras par des sopranistes dont le visage, le costume et quelquefois la beauté se prêtaient à l'illusion. C'est ainsi que débuta Caffarelli au théâtre Valle, de Rome, en 1724. Quelques années plus tard, il chanta des rôles d'homme. En 1753, il se fit entendre à Paris dans le Concert spirituel ; mais le public français n'a jamais pu s'habituer à ce genre de voix factice et a toujours montré de la répugnance pour les chanteurs ultramontains de cette catégorie. Cependant la réputation de Caffarelli l'avait précédé à Versailles. La curiosité et la mode s'en mêlant, on lui fit accueil. Par ordre du roi, il eut une table de six couverts, un carrosse. La Dauphine Marie-Josèphe de Saxe ayant témoigné le désir de l'entendre, le maréchal de Richelieu l'avait fait venir de Naples ; mais son séjour à Versailles fut court. Louis XV lui avait fait remettre une boîte d'or fort belle ; le vaniteux chanteur dit en la recevant : « J'en possède trente dont la moindre vaut mieux que celle-là ; si du moins elle était ornée du portrait de Sa Majesté ? — Monsieur Caffarelli, répondit l'envoyé, le roi de France ne donne son portrait qu'aux ambassadeurs. — Eh bien, qu'alors il les fasse chanter. » On rapporta le propos au roi, qui s'en divertit avec la Dauphine. Le lendemain, cette princesse fit venir le virtuose et, sans aucune autre observation, lui remit un beau diamant et un passeport. — « Il est signé par le roi, dit-elle ; c'est pour vous un grand honneur, mais vous devrez en profiter, car il n'est valable que pour dix jours. »

Caffarelli, outre les boîtes d'or avec ou sans portraits, amassa 100 000 livres de rente, exerça jusqu'à l'âge de soixante-dix ans sa profession de sopraniste dans les concerts et les églises. Il s'était fait construire un palais sur la porte duquel il fit placer cette inscription : *Amphion Thebas, ego domum*. Un jour on écrivit au-dessous ces mots : *Ille cum, sine tu.*

Gizziello fut aussi un sopraniste renommé. L'air d'*Artaserse*, « *E pur sono innocente*, » était son triomphe. On a conservé les noms de Laurenzino,

d'Appiani, de Marianini, qui avait six pieds. Une voix de soprano sortant du gosier d'un chanteur de si haute stature devait produire un effet singulier.

Les sopranistes jouaient les rôles de femme aussi bien que des actrices. On cite entre autres Ferini qui, habillé en princesse persane avec le turban et l'aigrette, jouait à Rome, en 1698, le rôle de Sibaris dans l'opéra de *Temistocle*, avec une dignité toute royale.

C'est pour le contraltiste Gaetan Guadagni que Glück a écrit les rôles d'*Orphée* et de *Telemacco*. Il dut transposer le rôle d'Orphée à une quarte au-dessus, lorsque le ténor Legros le chanta à Paris. Guadagni se fit entendre au Concert spirituel à Paris, puis à Vienne, à Londres, à Venise, à Munich, à la cour de Frédéric II; il se retira à Padoue, où il mourut en 1797.

Parmi les contraltistes les plus connus, on peut encore citer Monticelli, Salimbeni, Porporino, élève de Porpora, Carestini (1771).

Les papes voulurent, à plusieurs reprises, abolir l'usage des voix artificielles. La défense restant sans effet, Clément XIV permit d'employer les voix de femmes dans les églises pour chanter les parties de soprano, et interdit aux directeurs de spectacles de faire remplir les rôles de femme par des hommes travestis (1769). Rossini aurait pu invoquer ce précédent lorsqu'il adressa une requête au Saint-Père, dans le but d'obtenir pour les femmes l'autorisation de chanter dans les solennités musicales religieuses.

Les voix artificielles des sopranistes sont fortes et étendues, d'un timbre clair et perçant, dénué de cette douceur et de cette tendresse qui sont propres à l'organe féminin. L'étude, assouplissant ces voix, les rendait aptes à exécuter les passages les plus difficiles, et à causer beaucoup plus d'étonnement que de plaisir réel. Leur utilité la moins contestable a consisté à remplacer, dans la musique à quatre voix, les voix d'enfants et de femmes. Il n'aurait jamais dû être nécessaire de recourir à de tels procédés. Il fallait obliger les maîtres de chapelle à apprendre à chanter aux enfants, et réglementer l'emploi des voix de femmes dans les églises. C'est le seul moyen de faire sortir de la poussière où ils demeurent anéantis peut-être à jamais des milliers d'œuvres admirables dont l'exécution est impossible avec les misérables ressources de nos maîtrises.

Le progrès ne consiste pas à tirer de son propre fonds des nouveautés et des inventions qui, la plupart du temps, n'ont pas d'autre caractère que l'étrangeté et la bizarrerie. Il consiste à continuer l'œuvre des maîtres, à poursuivre la voie qu'ils ont suivie, à progresser en un mot, au lieu de

se jeter dans les grenouillères qui bordent la route; pour continuer leur œuvre, il faut la connaître. Or on ignore non seulement les magnifiques ouvrages des trois derniers siècles, mais même les belles partitions du commencement de celui-ci, et cela tient à la difficulté, je dirai presque à l'impossibilité de faire chanter les parties de soprano et de contralto autrement que par des femmes.

Au commencement du dix-septième siècle, les sopranistes commencèrent à se produire dans les opéras. Jusque-là ils ne chantaient que dans les églises et dans les concerts.

Carlo Broschi, qui prit le nom de Farinelli, fut élève de Porpora, et sa fortune singulière montre sous un jour assez peu favorable la puissance de l'art du chant sur des natures trop impressionnables et mal équilibrées. Le roi d'Espagne Ferdinand VI l'attacha à sa personne, non seulement comme chanteur, mais comme confident; il le combla d'honneurs et de richesses. Chaque jour, pendant dix ans, Farinelli chantait ses airs favoris; on dit même, ce qui est peu croyable, qu'il n'y en avait que quatre, dont deux de Hasse : *Pallido il sole* et *Per questo dolce amplesso*. Comme Farinelli était bon musicien, il improvisait des variations sur le même air, ce qui pouvait jeter un peu de variété dans cette séance musicale quotidienne.

Les contemporains ont vanté l'étendue de sa voix, l'union des registres, l'agilité de sa vocalisation, et surtout un effet qu'il produisait dans un air écrit par Porpora avec accompagnement de trompette. Cet instrument donnait d'abord une note que reprenait ensuite Farinelli en filant le son du pianissimo au fortissimo et en le diminuant jusqu'au *perdendosi* avec une longueur de respiration extraordinaire. Il n'y avait pas là cependant de quoi causer un autre sentiment que celui de la surprise. Burney, qui l'entendit à Londres en 1734, dit que son miraculeux talent produisait dans l'auditoire des transports, de l'enchantement, de l'extase; qu'on l'applaudissait pendant plus de cinq minutes après le tour de force que je viens de citer, qu'il reprenait ensuite des traits de vocalisations si rapides que les violons avaient peine à le suivre. Et il ajoute que Farinelli avait des moyens tels qu'on n'en a jamais rencontré de pareils avant lui, et qu'on n'en a pas reconnu depuis lors dans aucun être humain ; moyens d'un effet irrésistible, avec lesquels il pouvait subjuguer tout homme qui l'entendait, le savant comme l'ignorant, l'ami comme l'ennemi.

Avant d'entrer au service du roi d'Espagne, il avait débuté à Rome en 1722 à l'âge de 17 ans, et chanté à Bologne, à Venise, à Vienne, à Paris et enfin à Londres.

J'ai parlé ailleurs de Velluti et de Crescentini, si célèbre sous le premier Empire.

Dans une lettre adressée d'Italie au duc de Mazarin, Saint-Évremond a exprimé avec justesse la différence d'impression que faisait naître le chant italien comparé avec le chant français.

Il dit en substance que les chanteurs français « remuent trop les passions et mettent un si grand désordre en nos mouvements que nous perdons la la liberté du discernement ; qu'au contraire les chanteurs italiens nous laissent dans une situation d'esprit plus calme et plus propice à juger de leur mérite, tant ils attachent de prix à la justesse de nos approbations.

« La première institution de la musique a été faite pour tenir notre âme dans un doux repos, ou la remettre dans son assiette si elle en était sortie. Ceux-là sont louables qui, par une connaissance égale des mœurs et du chant, suivent des ordres si utilement établis. Les Français n'ont aucun égard à ces principes; ils inquiètent, ils agitent, ils troublent quand il leur plaît. Ils excitent les passions que les autres apaisent. Aimez-vous à être touché? Écoutez la Le Rochois, Beaumavielle, Dumesnil. Mais voulez-vous admirer la capacité, la science, la profondeur dans les choses difficiles, la facilité de tout chanter sans étude (apparente), l'art d'ajuster la composition à sa voix, au lieu d'accommoder sa voix à l'intention du compositeur? voulez-vous admirer une longueur d'haleine incroyable pour les tenues, une facilité de gosier surprenante pour les passages? Entendez Siface (on appelait ainsi Grossi, le sopraniste qui s'était fait une réputation dans le rôle de Siface de *Mithridate*, opéra d'Alexandre Scarlatti), Ballarini et Buggolini, qui, dédaignant les faux mouvements du cœur, s'attachent à la plus noble partie de vous-même et assujettissent les lumières les plus certaines de votre esprit. »

Cette brève comparaison en dit plus long que les lettres de l'abbé Raguenet, partisan de la musique italienne, et les réponses de Viéville de la Fresneuse, défenseur de Lulli. Cependant je trouve que Saint-Évremond va beaucoup trop loin. Il y a dans les drames lyriques italiens des airs pathétiques où le sentiment est exprimé avec toute sa force et dans lesquels Métastase a été admirablement secondé par le musicien et par ses interprètes. Il suffit de citer l'air « *Se cerca, se dice* » de l'*Olimpiade*, les airs de *Circe*, de *Cosroe*, l'air du troisième acte d'*Ezio :* « *Se la mia vita* », traités supérieurement par Pergolèse, Leo, Latilla, Hasse, Jomelli, Guglielmi, Sacchini et tant d'autres. L'Italie ne produit plus depuis longtemps des chanteurs comme le sopraniste Siface; la question de la querelle

est bien simplifiée par l'importation chez elle du romantisme français que Verdi y a naturalisé.

Louis XIV n'aimait que la musique française, dont il disait que les chants en étaient « naturels, nobles, gracieux et bien variés ». Ils ont bien changé de caractère depuis ; mais le naturel reprendra le dessus lorsque le cauchemar germanique sera passé.

Malgré l'incohérence des opinions et des jugements en matière musicale, et la difficulté de s'orienter au milieu d'impressions qui tiennent lieu de raisonnements, j'insisterai encore sur l'heureuse impossibilité d'unifier les formes de l'art et sur la chimérique prétention d'imposer la même théorie à des esprits aussi mobiles que divers, à des organisations formées dans des milieux tout différents. Il y a en ce moment en France des musiciens qui trouvent les opéras italiens trop peu sérieux. Au dix-septième siècle, des amateurs les trouvaient trop austères parce qu'il n'y avait ni danses ni changements de décors. Cette critique suppose qu'ils avaient peu de goût pour la musique. Ils trouvaient encore que le compositeur oubliait trop souvent la situation dramatique pour faire admirer son propre mérite comme musicien ou la virtuosité des chanteurs. Cette critique est plus motivée ; mais elle prouve encore que l'amateur français met les plaisirs de l'esprit et la satisfaction des yeux au-dessus des jouissances de son oreille. Si les Italiens, aux dix-septième et dix-huitième siècles, entendaient les choses autrement, ils étaient dans leur droit. Quinault a écrit ses opéras pour des Français, Métastase et Zeno pour des Italiens, et les compositeurs de la Péninsule ont eu la bonne pensée d'agir de même.

Alexandre, par ses expéditions et ses conquêtes, a contribué à introduire en Grèce les mœurs asiatiques. Un des résultats des guerres de l'Empire a été de propager en Europe le goût français, l'influence de notre littérature dramatique et le prestige de notre civilisation. Jusque-là, Lulli, Glück et Sacchini avaient été les seuls musiciens étrangers qui aient conformé leur génie à celui de notre nation. Depuis, presque tous les artistes supérieurs ont recherché nos suffrages et ont écrit des ouvrages sur des livrets français.

Quinault n'aurait pas toléré les licences que les chanteurs italiens prenaient avec les librettistes. Ses tragédies lyriques étaient des ouvrages littéraires et poétiques dont Boileau lui-même a fini par reconnaître le mérite après avoir écrit fort injustement ces vers :

> Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
> La raison dit Virgile, et la rime Quinault.

Ce qui prouve qu'un poète devrait tourner sept fois sa plume dans ses doigts

avant de juger un rival. Quinault recevait de Lulli quatre mille livres pour chaque pièce, et du roi deux mille livres, avec l'obligation de donner un livret d'opéra tous les ans.

Métastase, tout *Poeta Cesareo* qu'il fut, a été moins bien traité par les compositeurs de son pays que ne l'a été Quinault par Lulli. Il s'est plaint avec amertume et découragement du travestissement de ses scènes sous les oripeaux de *vocalises* et de *passi* désordonnés. Il écrivait à Mattei que les chanteurs nuisaient à ses pièces en faisant de leurs ariettes « une espèce de sonate de voix », et il ajoutait que les danseurs représentaient mieux qu'eux les mouvements de l'âme, et intéressaient davantage par leurs gestes l'esprit et le cœur des spectateurs.

Nyert, Lambert, Boesset, Racilly, chanteurs renommés sous Louis XIV, n'auraient jamais songé à introduire de longues vocalises dans les airs. Les ornements ajoutés à la mélodie étaient des trilles, des tremblements et quelques cadences assez courtes, soutenues par les sons du théorbe.

J'ai indiqué dans les chapitres des opéras italiens et français les principaux chanteurs et les cantatrices les plus distinguées par leur talent. J'y renvoie naturellement le lecteur. On trouvera au chapitre XXIV une énumération assez complète des artistes qui ont fixé l'attention publique. Quelques particularités peuvent néanmoins trouver place ici. Les noms des ténors ou hautes-contre et des basses chantantes qui ont tenu les premiers emplois à l'Opéra, depuis le commencement du dix-huitième siècle, méritent d'être conservés.

Après Muraire et Tribou, Jéliotte occupe la scène. Né aux environs de Toulouse en 1711, il commença son éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale de Saint-Étienne. Le prince de Carignan le fit venir à Paris et il débuta à l'Opéra en 1733. Il y chanta les premiers rôles pendant vingt-deux ans. Bon musicien, habile sur plusieurs instruments, il devint l'idole du monde galant de cette époque. Sa voix était, au dire de ses admirateurs, d'une incomparable beauté. Les mémoires de Mme d'Épinay l'ont fait connaître sous d'autres rapports ; mais ceci n'est pas du domaine de cette histoire.

Legros succéda à Jéliotte dans la faveur du public et eut la bonne fortune de créer sous la direction de Glück le rôle d'Orphée ; sa voix de haute-contre était si élevée qu'il fallut le transposer. Il avait été écrit pour le contraltiste Guadagni. Legros quitta le théâtre en 1783 ; ce fut lui qui dirigea le Concert spirituel de 1777 à 1791, époque de sa suppression.

Lainez doubla avec succès Legros dans ses rôles, et interpréta les ouvrages de Glück, de Sacchini avec un certain talent.

Lays appartient aussi à cette pléiade, mais c'était un chanteur médiocre. Doué d'une voix de ténor grave d'un très beau timbre, il ajouta aux rôles du répertoire de Glück et de Piccinni celui de *Panurge*, du marchand d'esclaves de *la Caravane*, et d'*Anacréon* de Grétry. Admis à faire partie des Concerts de la reine, en 1780, avec Mme Saint-Huberty, il n'obtint pas moins de succès qu'à l'Opéra, où il resta chargé des emplois principaux jusqu'en 1822. Une marque odieuse restera attachée au nom de Lays. A l'exemple de plusieurs acteurs de ce temps, il s'enrôla dans la bande des terroristes, parcourut les provinces du Midi, se fit le dénonciateur de plusieurs de ses camarades. Telle était la faiblesse des principes, l'indifférence morale à cette époque et le goût du plaisir, que les habitués de l'Opéra se donnèrent la satisfaction de faire chanter à ce misérable histrion *le Réveil du peuple* après la mort de Robespierre son patron, et l'année suivante on le nomma professeur de chant au Conservatoire (1795). Il resta premier chanteur de la chapelle de Napoléon jusqu'en 1815. Je n'admettrai jamais que l'homme soit à ce point séparé de l'artiste : c'est trop de mépris pour l'un et pour l'autre. Sous la Restauration, Lays professa à l'École royale de chant et de déclamation jusqu'à sa retraite, qui lui fut accordée sur sa demande en 1826. Qu'un chanteur exerce son talent sous tous les régimes, je l'accorde volontiers, mais au moins qu'il ne fasse pas guillotiner les gens!

Les basses chantantes n'eurent pas au dix-huitième siècle moins de réputation que les hautes-contre ou ténors.

Thévenard remplit les rôles de basse chantante à l'Opéra de 1690 à 1730. En dehors du théâtre il a obtenu de grands succès dans les chansons de table, où il joignait l'exemple au précepte.

Chassé, qui, sous ce dernier rapport, aurait tenu tête à Thévenard, hérita de ses rôles et se distingua dans les opéras de Glück. Sa carrière fut presque aussi longue que celle de son prédécesseur; il avait débuté en 1721 dans le *Bellérophon* de Lulli, et il ne se retira qu'en 1757.

Jéliotte, Thévenard et Mlle Le Rochois devaient former un trio remarquable sur la scène de l'Opéra.

Larrivée et Chéron méritent aussi une mention.

Quoiqu'il ne se soit pas fait entendre en France, je dirai quelques mots de Raff, qui a été l'un des meilleurs ténors de l'Allemagne au dix-huitième siècle. Il chantait en italien et avec tant d'expression qu'on lui a attribué la guérison de la princesse Belmonte Pignatelli. Après la mort de son mari, elle était restée un mois entier plongée dans une humeur sombre, sans proférer un seul mot, ni verser une larme. Les médecins craignaient qu'elle

ne succombât. On imagina de recourir au charme de la voix de Raff. Caché dans un bosquet derrière le lit où reposait la princesse, il chanta la *canzonetta* de Rolli, « *Solitario bosco umbroso* », avec un accent si pénétrant qu'elle versa des larmes, donna une expansion à sa douleur et fut ainsi préservée d'une mort jugée prochaine.

Raff conserva sa voix jusqu'à l'âge de soixante ans. Il mourut en 1797.

Braham, ténor anglais, se fit entendre à Paris avec succès en 1796. Mais il exploita surtout l'amour-propre britannique au point de se faire payer en 1809 deux mille guinées pour quinze représentations à Dublin, soit cinquante mille francs. Weber écrivit pour lui le rôle de Huon dans *Oberon*, et il le chanta en 1826.

Adolphe Nourrit fut, pendant son séjour à l'Opéra français, l'objet des suffrages les plus flatteurs, comme Mario le fut de son côté au Théâtre italien. Pendant seize ans il régna sans partage et se concilia comme homme l'estime générale. On peut regretter qu'il ait mis trop de zèle à aller chanter chaque soir, à l'époque de la révolution de 1830, *la Marseillaise* et *la Parisienne* sur divers théâtres ; car à partir de cette époque sa voix commença à s'altérer ; les rôles de Robert le Diable et de Raoul dans *les Huguenots* en achevèrent la ruine. On songea à lui donner un successeur : c'était Duprez. Ce fut aussi en cette même année que Mario de Candia débuta sur la scène de l'Opéra (30 novembre 1838) dans le rôle de Robert et avec beaucoup de succès. Nourrit cependant se faisait encore applaudir à Marseille, à Lyon, à Milan, à Florence. Arrivé à Naples, il chanta le rôle de Pollione dans *la Norma* et on l'applaudit encore dans *il Giuramento* de Mercadante. Préoccupé de se produire dans un opéra nouveau écrit pour lui, il choisit le sujet de Polyeucte et travailla au livret avec Donizetti. Mais lorsque la musique fut achevée, des difficultés s'élevèrent en raison du sujet religieux, qui, dit-on, n'était pas approuvé par la censure. Le fait est que le pauvre Nourrit était devenu fou.

A la suite d'une représentation donnée au bénéfice d'un artiste, dans laquelle il avait chanté quoique mal disposé, il se précipita d'une fenêtre dans la cour de son hôtel et termina ainsi d'une manière lamentable une existence brillante et favorisée sous tous les rapports (8 mars 1839).

Gilbert Duprez avait chanté en 1820, en voix de soprano, les soli des chœurs d'*Athalie* à la Comédie Française ; élève de Choron, il faisait partie des concerts de musique classique que ce professeur dirigeait dans l'église de la Sorbonne. En 1825 on l'entendit à l'Odéon dans le rôle d'Almaviva du *Barbier*, et dans celui d'Ottavio dans *Don Juan*. Il partit pour l'Italie, revint en 1830. Il chanta sans être trop remarqué le rôle de

Georges dans *la Dame blanche* à l'Opéra-Comique. Il retourna en Italie, et là un prodige s'opéra. Il acquit un volume de voix extraordinaire; l'ampleur de style et la diction qu'il avait apprise à l'école classique de Choron pouvaient alors être mises en lumière. Toutefois son organe était plein de charme et de douceur dans les passages qui le demandaient.

Il produisit à Naples un effet immense; Donizetti lui confia le rôle d'Edgard dans sa *Lucia di Lammermoor*.

Ce fut le 17 avril 1837 que Duprez débuta dans *Guillaume Tell*. Il chanta tout le rôle avec une perfection idéale. Il mit une expression ravissante dans le duo, et saisissante dans le trio et l'air « *Asile héréditaire* » que Nourrit avait supprimé. Il déploya une énergie qui souleva l'enthousiasme, dans l'appel aux armes du quatrième acte, sur des notes élevées qu'il soutint pour la première fois dans le registre de poitrine. Triomphe périlleux pour lui; car, dans son désir de satisfaire un public exigeant, il renouvela si souvent ce tour de force que sa carrière de chanteur en fut abrégée par la fatigue.

Duprez est bon musicien, compositeur même; il a le génie du chant et de l'expression dramatique. Sa diction admirable a laissé des traditions qui sont encore suivies à l'Opéra. Nourrit avait sur lui l'avantage de l'élégance, de la taille, un jeu plus noble et une réunion de qualités qui lui ont mérité des sympathies prolongées. Duprez a fait faire à l'art du chant des progrès durables en donnant au récitatif un intérêt dramatique plus puissant à l'aide d'une diction lyrique pleine d'ampleur et d'expression et aussi d'une articulation plus exacte des paroles. Excellent musicien, il a fait mieux sentir l'effet des modulations et des transitions harmoniques.

Castil-Blaze, assez friand d'aventures galantes, s'est complu à relever les noms des cantatrices et des danseuses de l'Opéra devenues, selon son expression, de grandes ou riches dames, depuis 1684 jusqu'en 1855. Il en compte une centaine. Sur ce nombre, il n'y en a eu que trente-sept qui aient contracté des unions légitimes, et plusieurs, au su du public, n'ont pas été heureuses. Quant aux autres, nous n'avons pas à nous occuper de l'origine de leur fortune, souvent dissipée par elles-mêmes, autrement que pour constater les illusions décevantes qui s'attachent à la carrière théâtrale. Le très petit nombre des actrices de l'Opéra ayant joui d'une existence réputée heureuse, dans l'intervalle de cent soixante et onze ans, est un enseignement qu'il n'était pas inutile de proposer.

Voici d'ailleurs le revers de quelques médaillons richement encadrés :

La Cuzzoni qui, en 1725, à Londres, gagnait des sommes énormes, au point de dédaigner un engagement de deux cent quarante mille livres

pour l'Italie, dissipe ses trésors en folies et en extravagances, meurt dans la misère après s'être vue réduite à fabriquer des boutons pour vivre.

La Banti, pauvre chanteuse ambulante, devenue par les soins de De Vismes une des plus étonnantes vocalistes du dix-huitième siècle, après avoir fait les délices des dilettantes de Paris et de Londres, et avoir gagné des sommes immenses, mourut dans la misère à Bologne en 1806.

Mlle Desmâtins, qui, de laveuse d'écuelles à l'auberge du Plat-d'Étain, devint une des reines de l'Opéra, surtout à cause de sa grande beauté, était d'une gourmandise extrême. Elle prit un embonpoint qui la mettait au désespoir. Pour se faire maigrir elle se soumit à un traitement si énergique qu'elle en mourut. Elle avait vingt-cinq ans à peine.

Mlle Cartou, jadis si courtisée, et d'ailleurs fille d'esprit, s'éteignit dans l'abandon. La Lyonnois, célèbre danseuse, dissipa une grande fortune, et, de compagnie avec un gagiste de l'Opéra, s'enivrait tous les jours chez Ramponneau avec du vin à quatre sous le pot. Mais c'est trop s'attarder dans des régions étrangères à l'art.

En France, le jeu et la personnalité de l'actrice l'emportèrent sur le mérite et les qualités de l'artiste. Au dix-huitième siècle surtout, les premiers sujets sont plutôt des actrices remarquables que des cantatrices et des musiciennes de talent. Le goût avait changé. Par exemple Leonora Baroni n'était pas seulement une chanteuse jugée excellente, mais elle était instruite et composait elle-même, jouait du théorbe et de la viole, agrémentait son chant de fioritures et de variations qui, en 1639, émerveillaient Maugars, violiste du cardinal de Richelieu et prieur de Saint-Pierre-Eynac.

Mlle Journet débuta dans l'*Alceste* de Lulli en 1706. Sa voix, belle et sympathique, la noblesse de ses gestes, à laquelle se prêtaient les plus beaux bras du monde, la douceur de sa physionomie et le charme de son regard en firent une Iphigénie idéale dans l'opéra de Desmarets et Campra. Elle chanta à l'Académie pendant quatorze ans.

Marie Antier succéda à Marthe Le Rochois dans le rôle d'Armide et y obtint de grands succès en 1711. On ne négligeait pas les à-propos à cette époque. Après la bataille de Denain, Villars vint à l'Opéra ; Marie Antier représentait la Gloire dans le prologue d'*Armide* de Lulli. Elle ôta sa couronne et l'offrit au maréchal aux applaudissements de toute la salle.

Mlle Le Maure débuta en 1724 dans le rôle de la bergère Céphise de *l'Europe galante* de Campra. Peu douée sous le rapport physique, elle charmait par la beauté de sa voix et impressionnait par ses accents drama-

tiques. Elle pratiquait très bien le trille, ce qui était assez rare en deçà des monts.

La Cuzzoni avait un chant pathétique et expressif. Faustina, sa rivale, vocalisait et se jouait des difficultés.

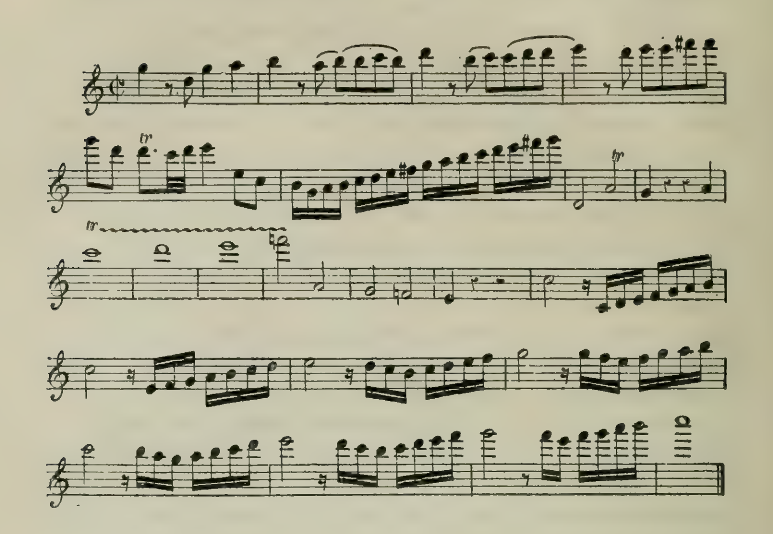
Les compositeurs ont été, de tout temps, les meilleurs professeurs de chant, parce qu'ils comprennent mieux que les virtuoses les nuances d'expression, le caractère des personnages dont on interprète les pensées, et le style qui convient à une scène, à un duo, à une cavatine, à un récitatif. C'est pour cela que Porpora, Léo et Durante ont fourni les plus célèbres artistes chanteurs du dix-huitième siècle.

Mme Mingotti, élève de Porpora, débuta dans le rôle d'Aristea de *l'Olympiade* de Galuppi. Le célèbre Farinelli l'engagea pour le théâtre de la cour à Madrid et surveillait sa pensionnaire avec toute la tyrannie d'un gardien du sérail, lui défendant de se faire entendre dans aucun concert, de chanter même dans une chambre donnant sur la rue.

Anna De Amicis, qui chantait à Londres en 1762, fut, dit Burney, la première qui fit entendre des gammes ascendantes *staccato* dans un mouvement rapide jusqu'au *mi* suraigu. Plus tard Mozart écrira pour sa belle-sœur, Mme Lange, le rôle de la Reine de la nuit dans *la Flûte enchantée* et y prodiguera les *fa* suraigus que nous avons entendu attaquer par Mme Christine Nilsson avec la plus grande pureté.

La chanteuse la plus extraordinaire sous le rapport de l'étendue de la voix a été Lucrezia Agujari, plus connue sous le nom de la Bastardina, puisqu'elle montait jusqu'à l'*ut* suraigu, par conséquent à la quinte au-dessus du *fa* dont je viens de parler. Pour y ajouter foi, il ne me faut rien moins que le témoignage de Burney, de Sacchini, et que la preuve fournie par Mozart dans une lettre adressée à sa sœur. Léopold Mozart y ajoute les détails suivants (Bologne, 24 mars 1770) : « A Parme, la signora Agujari, appelée Bastardina ou Bastardella, nous a invités à dîner et nous a chanté trois morceaux. Je ne pouvais pas croire qu'elle chantât jusqu'à l'*ut sopra acuto;* mais nos oreilles en ont été convaincues. Les passages que Wolfgang a copiés étaient dans son air ; elle les chantait un peu plus doucement que les sons graves, mais d'une voix aussi belle que les sons d'une petite flûte sur l'orgue. Trilles, cadences, elle a tout fait comme Wolfgang l'a transcrit, notes pour notes. Outre cela, elle a une très bonne voix d'alto jusqu'au sol. Elle n'est ni belle, ni laide. Du reste, elle a une bonne conduite, un bon caractère et un bon renom. »

Voici ce fameux passage chanté par la Bastardina et transcrit par Mozart :



Mariée en 1780 avec Joseph Colla, maître de chapelle de la cour de Parme, la Bastardina mourut trois ans après, âgée seulement de quarante ans.

Paisiello écrivit pour elle deux airs qu'elle seule pouvait chanter : « *Ora che trovo lo sposo amato* », et « *Gia ti vedo in campo arenato* ».

Il y a toutefois une observation à faire à l'occasion de ce passage chanté par la Bastardella. Non seulement le diapason était moins élevé qu'aujourd'hui, mais encore il était mobile. L'accompagnement, moins chargé, et consistant le plus souvent dans le quatuor des cordes, pouvait se plier facilement aux dispositions du chanteur sans qu'il fût nécessaire de transposer.

Une instrumentation trop compliquée et une partition écrite principalement au point de vue orchestral ont le double inconvénient de restreindre l'intérêt qu'on attache surtout à la partie vocale dans une œuvre lyrique, et de rendre sinon difficile, du moins embarrassant pour les instruments à vent, cors, clarinettes, cornets et trombones, la transposition des morceaux. Néanmoins on avait recours à ce procédé plus souvent autrefois qu'aujourd'hui, surtout au Théâtre Italien. L'air de Rosina dans le *Barbier*, « *Una voce poco fà* », y était chanté un ton au-dessus ou au-dessous, en *mi* et même en *ré;* l'air « *Largo al fattotum della città* »,

écrit en *ut*, est presque partout chanté en *si* bémol; celui de *la Calunnia*, qui est en *ré*, est chanté en *ut*. Mais s'il est facile de hausser ou de baisser un solo selon les convenances d'une *prima donna*, d'une basse ou d'un ténor plus ou moins bien disposés, les ensembles doivent demeurer dans leur diapason. Dans ce dernier cas les passages des voix récitantes sont pointés, c'est-à-dire modifiés, haussés ou baissés seuls. Les musiciens s'aperçoivent de ces changements ; le public s'en inquiète peu généralement.

La Gabrielli, née à Rome en 1750, a été aussi célèbre par son talent que par ses extravagances. Métastase lui donna d'excellentes leçons de déclamation qui en firent la *prima donna* la plus parfaite de son temps. Elle irrita tellement le vice-roi de Sicile qu'elle dut passer douze jours en prison, où elle mena d'ailleurs un train princier ; elle paya les dettes de tous les prisonniers et distribua de fortes sommes d'argent. Mais, à peine remise en liberté, elle renouvela ses frasques, qui l'obligèrent à quitter brusquement les villes où elle avait obtenu les plus brillants succès.

Il faut reconnaître que les personnages épris de ses charmes et de son alent étaient les premiers auteurs de sa vie désordonnée. A Vienne, un ambassadeur français, dans un accès de jalousie, la blessa de son épée, puis, se repentant de sa fureur, la lui abandonna. Elle voulut y faire graver : *Épée de X*** qui, tel an, tel jour, osa frapper la Gabrielli*. Métastase eut de la peine à lui faire quitter cette idée. En 1768, à Parme, elle appela l'infant Don Philippe, qui obéissait à tous ses caprices, *gobbo maledetto* (maudit bossu), et se sauva secrètement pour se rendre en Russie. Elle demanda à Catherine II un traitement de cinq mille ducats. « Aucun de mes maréchaux ne reçoit pareille somme, fit observer l'impératrice. — Que Votre Majesté fasse chanter ses maréchaux, » répond la Gabrielli. C'est la réponse ordinaire des virtuoses, enfants gâtés du succès. Elle se décida à aller à Londres en 1775, et Sacchini écrivit pour elle l'air admirable « *Son regina e amante* » dans l'opéra de *Didone abbandonata* de Métastase.

Si les chanteuses ont eu leurs caprices, il faut convenir que certains dilettantes avaient d'impérieuses exigences. Le roi de Prusse Frédéric II se montrait despote jusque dans ses plaisirs. Lorsque Sébastien Bach, qu'il avait fait inviter à venir à Berlin, se fut décidé, déjà âgé, à faire ce voyage, Frédéric, apprenant son arrivée, ne lui laissa pas même le temps de changer d'habit et l'envoya chercher immédiatement. Un quart d'heure après, ce grand artiste jouait ses fugues sur le clavecin de Postdam. La célèbre cantatrice Mara, mandée par ce souverain, ne se sentant pas dis-

posée, s'excuse en disant qu'elle est malade et qu'elle s'est mise au lit. Frédéric répond à l'officier chargé du message : « Puisqu'il en est ainsi, retournez chez ma *prima donna* avec dix hommes qui m'apporteront le lit et tout ce qu'il contient. » La pauvre femme se hâta de monter en carrosse et elle chanta merveilleusement, dit-on. Il y a des grâces d'état.

De toutes les cantatrices qui succédèrent à Sophie Arnould, à Mlles Beaumesnil, Laguerre et Levasseur, il n'y en eut aucune qui fît plus d'impression que Mlle Clavel, connue sous le nom de Mme Saint-Huberty. La beauté lui faisait cependant défaut. Grande, blonde et maigre, elle était privée de charmes extérieurs. Mais elle avait une âme forte, une intelligence supérieure, un caractère noble et au-dessus des sentiments ordinaires de sa profession. Aussi Glück lui portait un grand intérêt et prédit dès ses débuts qu'elle occuperait bientôt le premier rang. Elle se montra tragédienne accomplie dans le rôle de Lise du *Seigneur bienfaisant* de Floquet, dans celui d'Ariane de l'opéra de ce nom composé par Edelmann, enfin dans *Armide*, *Alceste*, *Renaud*, *Chimène*, dans *les Danaïdes* et dans *Phèdre*. Lorsque Piccinni faisait répéter son opéra de *Didon*, les partisans de Glück en faisaient des gorges chaudes : « Attendez, messieurs, dit-il, avant de juger Didon, que Didon soit arrivée. » Elle y remporta en effet son plus beau triomphe. L'enthousiasme fut tel, qu'on la couronna sur la scène, ce qui ne s'était pas encore vu. J'ai rapporté plus haut sous quelle forme nautique les Marseillais fêtèrent Mme Saint-Huberty. Quoique j'écarte de ce livre les détails biographiques, je ne puis me dispenser de faire connaître comment se termina une destinée si brillante. Elle avait donné sa démission à l'Opéra au moment de l'émigration. Le comte d'Entraigues l'épousa à Lausanne en 1790. Ce défenseur de la cause royale se trouvant retenu dans la prison de Milan par l'ordre du général Bonaparte, sa courageuse femme lui fournit les moyens de s'échapper. Le comte d'Entraigues, ayant rempli les missions dont les princes alliés l'avaient chargé dans l'intérêt de la cause royale, vivait retiré à Londres avec la comtesse. Leur domestique, nommé Lorenzo, corrompu par les agents de Fouché, dérobait au comte des dépêches secrètes destinées à Canning. Sur le point d'être découvert, il assassina ses maîtres. Telle fut la fin tragique d'une des plus grandes cantatrices du siècle.

Dès les commencements de notre Opéra il s'est établi une sorte d'incompatibilité entre le chant orné et le chant dramatique. Cette distinction n'existait pas en Italie autrefois, et même jusqu'à la révolution opérée par Verdi dans le style vocal italien on a vu des *prime donne* comme la Malibran, la Sontag, des ténors comme Garcia et tant d'autres, des basses comme Davide et Lablache, passer tour à tour des traits d'agilité aux accents les

plus tragiques. A quoi a tenu cette différence, si ce n'est au goût de notre public français, plus logique peut-être, mais assurément moins idéaliste, à une préoccupation plus constante de la vérité dramatique? Je répète ici les noms des principales chanteuses de l'Opéra jusqu'à Mlle Falcon et Mme Stoltz : Mlles Le Maure, Antier, Maupin, Sophie Arnould, de Metz, Laguerre, Mme Saint-Huberty, Mlle Maillard, Mme Branchu.

Les chanteuses légères qui ont précédé dans cette branche de l'art vocal Mmes Damoreau et Dorus sont : Mlles Pélissier, de Fel, Coupée, Lemière (Mme Larrivée), Petitpas, de Beaumesnil, Carle Vanloo, Mmes Gavaudan, Henry. Mlle Laure Cinthie Montalant, depuis Mme Cinti-Damoreau, une des plus brillantes illustrations de l'art du chant, avait remporté les récompenses au Conservatoire non seulement comme chanteuse, mais aussi comme pianiste. Elle embrassa d'abord la carrière italienne. Elle la quitta au bout de dix ans et fit ses débuts à l'Opéra en 1826, dans le rôle d'Amazili de *Fernand Cortez* de Spontini. Mme Damoreau a eu en outre un enseignement très brillant.

Le nom de Mme Branchu reste attaché au chef-d'œuvre de Spontini, à *la Vestale*. Elle débuta à l'Opéra dans le rôle d'Antigone d'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, en 1798, et elle s'appelait alors Mlle Chevalier.

Mlle Falcon, après avoir chanté les rôles d'Alice dans *Robert*, de Rachel dans *la Juive* avec le plus grand succès, s'était éloignée pendant quelque temps, pour cause de maladie. Elle reparut dans *les Huguenots* en 1838, mais se vit obligée de se rendre en Italie pour rétablir sa voix. Au bout de deux ans, elle se crut en état de reprendre les rôles qui lui avaient valu de si beaux triomphes. Le 14 mars 1840, elle devait chanter *la Juive* et le quatrième acte des *Huguenots*. Le public l'accueille chaleureusement. Mais l'émotion agit sur ses cordes vocales, et, par un phénomène singulier, les sons graves et aigus se font seuls entendre ; tout le médium manque. La pauvre Falcon tombe évanouie dans les bras de Duprez. Cette représentation s'est achevée au milieu d'une tristesse générale. La cantatrice était aimée, et son nom est resté pour désigner le registre d'une voix et le caractère dramatique d'un rôle. Au moment où j'écris ces lignes, Mme Malançon a atteint l'âge de soixante-douze ans et vit retirée dans le quartier de la Chaussée-d'Antin.

Un certain nombre d'artistes de réputation sont sortis des rangs des choristes : Mmes Maupin, de Fel, Gavaudan, Maillard, Henri, Sontag, Unger, Laborde; les chanteurs Gueymard, Renard, Sellier et bien d'autres; autrefois, Cochereau, de Chassé, Larrivée, Lainez, Chéron, Chollet, Boulard;

le musicien Candeille ; deux futurs savants théoriciens, Perne et Villoteau ; enfin Berlioz lui-même, qui chanta dans les chœurs d'un petit théâtre.

Le chanteur célèbre Rubini a été choriste au Théâtre-Italien de Paris.

La musique vocale et symphonique a toujours tenu peu de place à la Comédie Française. Lorsqu'il y avait dans les comédies des parties chantées ou jouées sur des instruments, les musiciens et musiciennes n'étaient pas sur le théâtre, mais exécutaient la musique dans des loges grillées. Ce fut à la représentation de *Psyché* de Molière, Corneille et Quinault, qui eut lieu au théâtre des Tuileries en 1671, qu'on surmonta cet obstacle. La Grange nous apprend qu'au moyen d'une légère dépense « on trouva des personnes qui chantèrent sur le théâtre à visage découvert, habillées comme les comédiens ».

Tant qu'il y eut des maîtres sentant le poids de leur responsabilité comme Lulli, l'intendant musical privilégié de Louis XIV, l'Opéra fut dirigé avec autant d'intelligence que de fermeté et de succès. Mais, tandis qu'en Italie et en Allemagne l'art musical dramatique était regardé comme un plaisir noble, estimable à cause de l'intelligence et du talent qu'il fallait y déployer, tant sous le rapport de la composition que sous celui de l'interprétation, il en était autrement en France. L'Opéra, tout en ayant reçu le nom d'Académie royale de musique, a été considéré, surtout après Lulli et jusque vers le commencement de ce siècle, comme un lieu où toute licence était permise, et l'on ne peut se faire aucune idée des excès auxquels se livraient les opulents libertins qui y obtenaient et exigeaient leurs entrées. Il en résultait que toute direction sérieuse était impossible et que les administrations eurent constamment des déficits énormes. Tantôt c'était Mlle Le Maure quittant la scène au milieu de la représentation de *Jephté*, tantôt Mlle Pélissier et Mlle Petitpas chassées de l'Opéra pour leurs mœurs dissolues et y rentrant par la protection de hauts personnages, même d'ambassadeurs. C'est Mlle Leduc, simple figurante, étalant un luxe scandaleux à Longchamp, dans un carrosse à six chevaux, et couverte de diamants par le prince de Clermont. En 1781, Mlle Laguerre se présenta sur la scène pour chanter le rôle d'Iphigénie en Aulide dans un état d'ébriété complet. « C'est Iphigénie en Champagne », dit Sophie Arnould. On l'envoya au For-l'Évêque faire des réflexions sur les avantages de la tempérance.

La dépense de l'Académie, qui était sous Louis XIV, en 1715, de 67 050 livres, s'élevait en 1755 à 411 680 livres. On ne craignait pas de

faire intervenir des lettres de cachet pour envoyer au For-l'Évêque des actrices dont on avait à se plaindre légitimement ou non. On alla jusqu'à les employer pour engager des sujets au théâtre. Ces déplorables abus étaient aussi nuisibles à ceux qui en profitaient qu'à ceux qui en étaient victimes, et irritaient à juste titre les honnêtes gens et le peuple qui en étaient témoins. On vit des femmes du monde pousser leur passion pour des chanteurs jusqu'à se battre en duel à l'épée et au pistolet.

En 1757, l'Opéra devait 1 200 000 livres. La Ville de Paris les paya, afin que Rebel et Francœur, administrateurs habiles, prissent la direction de l'Académie.

Le droit des pauvres restait à l'état de lettre morte au milieu de ce gaspillage. L'institution de ce droit remonte à l'année 1699. Par lettres patentes en date du 25 février, Louis XIV accorda à l'Hôpital général de Paris un sixième sur les recettes de l'Académie de musique.

Les représentations devaient être assez mal réglées, si l'on en croit lady Montague, qui écrivait en 1718 : « La musique de l'Opéra est rebutante, abominable pour ceux qui viennent d'Italie. La salle de ce grand théâtre lyrique est un taudis, en comparaison de celle de Hay-Market. »

On a dit souvent et l'on a eu trop raison de dire que des femmes du monde s'habillaient comme les actrices et recevaient d'elles des leçons de toilettes plus ou moins élégantes. Croirait-on qu'il en a été de même des muscadins du dix-huitième siècle et que des hommes appartenant aux classes élevées s'abaissèrent à adopter l'usage de porter sur leur habit un ruban dont le danseur Pécourt entourait son cou, en laissant pendre les bouts sur sa poitrine, lorsqu'il dansait la chaconne de *Thésée*. Ce ruban, appelé *chaconne*, se voit dans les portraits de personnages considérables des dix-septième et dix-huitième siècles, et l'on croirait manquer à la fidélité du costume si on l'omettait au théâtre.

Les directeurs de l'Opéra faisaient usage, pour recruter le personnel nécessaire aux représentations, chanteuses, danseuses, figurantes, d'un privilège odieux. C'était dans les bâtiments de l'administration, rue Saint-Nicaise, que se faisaient les présentations des sujets et les études. On appelait ce lieu *le magasin*. Lorsqu'une fille en avait franchi le seuil, elle se trouvait par ce fait émancipée de la tutelle de sa famille, maîtresse de ses actions et à la merci de toutes les séductions, sans qu'aucune autorité pût la protéger ni la faire sortir de ce milieu. En outre, une lettre de cachet pouvait la faire conduire au For-l'Évêque sur la simple dénonciation de quelque personnage influent.

Origine des feux. — De temps immémorial, les musiciens attachés au

service de la cour, soit pour la musique de la chapelle, soit pour les concerts et représentations théâtrales, recevaient au moins à toutes les fêtes des indemnités et gratifications en nature, sous le nom de *pain et vin*. Cet usage fut pratiqué également sous les différentes directions de l'Opéra jusque vers l'année 1700, aussi bien à l'égard des symphonistes que des artistes du chant et de la danse. Les musiciens demandèrent alors que cette gratification en nature fût convertie en une somme d'argent : ce qui eut lieu, tout en conservant la dénomination de *pain et vin*. C'est ainsi que Mlle Pélissier touchait comme appointements quatre mille livres par an, plus mille livres de pain et vin. Lorsque, en 1719, par la libéralité de Law, on remplaça les chandelles par des bougies dans la salle, les artistes réclamèrent ce luxe d'éclairage pour leurs loges. L'indemnité qu'ils reçurent fut à cette occasion confondue avec celle du pain et vin et prit le nom de *feux*.

On a vu dans un chapitre précédent que l'abaissement de l'art avait été en raison directe de la multiplicité des théâtres pendant la période révolutionnaire. L'empereur Napoléon Ier le comprit et promulgua le décret suivant, dont je donne ici un extrait :

DÉCRET DU 27 JUILLET 1807

« IV. Le maximum du nombre des théâtres de Paris est fixé à huit; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres (Opéra, Comédie Française, Opéra-Comique, Louvois), les entrepreneurs ou administrateurs des théâtres suivants : le théâtre de la Gaîté, établi en 1760; celui de l'Ambigu-Comique, établi en 1772; le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, établi en 1777, et le théâtre du Vaudeville, établi en 1792. »

Ce décret fut mis à exécution le 15 août suivant. Vingt-cinq théâtres de Paris furent supprimés, sans compter cent cinquante petits théâtres bourgeois établis de 1798 à 1806, et les théâtres de café où l'on jouait de petites scènes : les cafés Godet, Guillaume, de l'hôtel des Fermes, de la Jeune Malaga, etc.

Dès l'année 1858, ces règlements protecteurs des arts, du goût et de la littérature ont été abrogés de fait. En 1868, la liberté d'exploiter tel théâtre que ce soit et d'y faire jouer quoi que ce soit, a été accordée par le

gouvernement, érigeant ainsi en droit ce qui, depuis dix ans, avait été toléré çà et là au profit d'amateurs privilégiés. Le nombre des théâtres appelés *théâtres de genre* et des cafés-concerts s'est accru considérablement au détriment des intérêts de l'art, des artistes et de la société française.

LES CONSERVATOIRES EN ITALIE

Un coup d'œil jeté sur les institutions italiennes suffira pour expliquer le grand nombre de musiciens et d'ouvrages dans tous les genres qui lui ont valu de conserver longtemps le sceptre musical dans le monde civilisé. Il n'y a pas de ville importante qui n'ait un conservatoire. L'Académie pontificale de Sainte-Cécile de Rome, l'ordre des Oratoriens fondé par saint Philippe de Néri, l'ami et le confesseur du grand Palestrina, ont donné depuis le seizième siècle une impulsion constante à la production d'ouvrages de musique sacrée ; au lieu d'un seul établissement, le *Conservatoire de San Pietro a Majella*, lequel d'ailleurs est peut-être le plus fortement constitué de l'Europe, Naples en possédait six : *il Conservatorio dei Poveri di Gesù-Cristo, il Conservatorio di San Onofrio a Capuana; il Conservatorio di Santa Maria di Loreto; il Conservatorio della Pietà di Turchini;* l'École de *l'Annunziata* et celle *di San Eligio* pour les jeunes personnes.

C'est de ces établissements, entretenus par une charité intelligente, que depuis trois siècles sont sortis les plus grands musiciens de l'Italie : Scarlatti, Porpora, Leo, Durante, Pergolèse, Piccinni, Sacchini, Jomelli, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Zingarelli, Mercadante, Donizetti, Bellini. Le Conservatoire actuel a pour directeur M. le commandeur Lauro Rossi.

Cet établissement n'est pas seulement, comme ceux de France, une école de musique ; on y donne aux élèves une instruction étendue. C'est ainsi que l'instruction littéraire comprend la grammaire italienne, la littérature, l'histoire politique, la géographie, la littérature dramatique, l'histoire de la musique, la grammaire et la prosodie latines, la langue française, la calligraphie, la copie musicale, les mathématiques et enfin l'instruction religieuse. L'école de composition dure huit ans. Ce programme serait de nature à faire réfléchir ceux de nos directeurs des beaux-arts qui se soucieraient des intérêts de la classe nombreuse de nos jeunes musiciens.

On remarquera que la calligraphie et la copie de musique font partie du programme. Il n'y a pas de longues années que les partitions des ouvrages sont gravées. Au siècle dernier elles étaient copiées et l'auteur se réservait

la vente des exemplaires manuscrits. Il en était de même des airs et ariettes. Il était donc fort utile d'apprendre à copier lisiblement la musique. C'est là une bonne habitude que nos musiciens devraient contracter. Ce que nous entendons par l'art d'écrire, diffère totalement de l'habileté d'un copiste. Il consiste à exprimer avec facilité et clarté des idées musicales, ainsi que l'harmonie et l'instrumentation, à l'aide de tous les signes figuratifs. Mais il est certain qu'en raison de la multiplicité de ces signes et de leurs innombrables combinaisons, le musicien a tout intérêt à les écrire lisiblement s'il veut en rendre la lecture et l'exécution faciles.

C'est la copie de musique qui a donné lieu à l'invention de la lithographie. Sennefelder était choriste au théâtre de Munich et copiste. Voulant abréger son travail, il chercha et trouva le moyen de reproduire et de multiplier les exemplaires de sa copie. Il exposa sa découverte en 1819, mais elle ne servit pas à l'objet qu'il s'était proposé. On continua à graver la musique sur des planches d'étain ou de zinc, à employer la typographie ou d'autres procédés, appelés du nom de leurs inventeurs : Tantenstein, Duverger, Curmer. Un des plus parfaits, mais dispendieux, est celui qui a été combiné par M. Hachette père, M. Lahure et l'auteur de cet ouvrage, dans la publication des livres de chants religieux en notation moderne intitulés : *Eucologe en musique et paroissien romain noté en musique*. La lithographie est employée par les éditeurs de musique, pour les tirages en nombre de planches d'étain gravées, dont on transporte l'empreinte sur la pierre, ce qui donne un résultat satisfaisant et plus net qu'en tirant sur les planches mêmes. En outre, le procédé a l'avantage de ne pas fatiguer celles-ci, puisqu'elles ne passent plus sous la presse.

Venise a eu jadis ses Conservatoires, c'étaient aussi des fondations pieuses. Ils étaient au nombre de quatre. Il ne reste plus qu'une Société philharmonique.

Le Conservatoire de Milan est une sorte d'université. Il a été fondé en 1807, et eut pour premier directeur, *Censore dell' Istituto*, Asioli. Des artistes célèbres y ont été formés : Alari, Gordigiani, Cagnoni, Fumagalli, le violoniste Arditi, le contrebassiste Bottesini, les cantatrices Giuditta Grisi et Brambilla.

L'instruction y est aussi étendue qu'au Conservatoire de Naples. Minoja, Basily, Vaccaj, Lauro Rossi, Mazzucato, Melzi se succédèrent comme directeurs. Le professeur de chant Lamperti s'y est acquis une célébrité telle, que les meilleures cantatrices de l'Europe allaient prendre ses conseils.

La bibliothèque du Conservatoire de Milan, déjà fort nombreuse, s'est

enrichie des dons faits par deux éditeurs de grand renom, MM. Giulio Ricordi, le directeur de la *Gazette musicale*, et Lucca.

M. le chevalier Van Elewyck, un des plus savants maîtres de chapelle de la Belgique, a fait une étude très détaillée des Conservatoires d'Italie, dans une mission qui lui a été confiée par le gouvernement de son pays (*De l'état actuel de la musique en Italie*. Rapport officiel, Bruxelles, 1875). Je lui ai emprunté plusieurs renseignements se rapportant à l'objet de ce livre. « La ville de Milan, dit-il, par son Conservatoire, par ses écoles populaires, par sa maîtrise, par son école de Sainte-Cécile, par ses grands éditeurs, par sa presse musicale, est en quelque sorte la capitale des musiciens de l'Italie. C'est un milieu d'où rayonne un grand mouvement intellectuel. Nulle part l'observateur et le critique ne peuvent faire un séjour plus intéressant et plus instructif. »

Pour être moins favorisées que Naples et Milan, Gènes, Florence, Pise, Padoue, Bergame, Modène, Parme, Plaisance jouissent d'établissements très favorables à la conservation du goût musical inné des Italiens. Bologne surtout reste fidèle à de glorieuses traditions. Rossini avait conservé pour cette ville, où il avait fait ses études, sous la direction du P. Mattei, une vive affection. Dans le cours de sa brillante carrière, il y revenait souvent. Il s'y était même retiré dans un hôtel qu'il avait fait construire en 1848. Les révolutionnaires, connaissant son attachement à la cause du grand pontife Pie IX et des princes italiens, lui rendirent le séjour insupportable par leurs vexations. On lui prit ses deux vieux chevaux pour traîner des canons : l'un creva à la première étape. On voulut l'enrôler dans la garde nationale. Bref, il dut quitter avec larmes la maison qu'il avait fait construire pour y passer dans la retraite les dernières années d'une vie aussi laborieuse que brillante, et il vint redemander à la France un asile que déjà d'autres révolutionnaires lui avaient disputé en 1830.

Ce fut à Bologne que le chanoine Artusi combattit les principes de modulation de Monteverde. A la fin du seizième siècle, Ercolo Bottrigari publia ses travaux sur la musique des Grecs. Au dix-huitième siècle, le P. Martini écrivit sa *Storia della musica*, son *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* et fut l'oracle le plus consulté. Le *Liceo comunale*, l'*Accademia filarmonica*, la maîtrise de *San Petronio* doivent être signalés comme ayant conservé plus fidèlement que dans le reste de la Péninsule le goût de l'ancien style classique et des harmonies sévères. Morlacchi, un des plus habiles musiciens de l'Italie, appartient à l'école musicale bolonaise.

Je ne saurais abandonner cette excursion dans les Conservatoires qui existent hors de France, sans donner une mention toute spéciale aux Conser-

vatoires de Belgique, surtout à celui de Bruxelles, dont Fétis a été le savant directeur. M. Gevaert, qui lui a succédé, joint une vaste érudition à un talent de compositeur fort distingué. Tout respire dans cet établissement l'amour de l'art, des études historiques, et il y règne surtout un esprit libéral qui n'exclut pas les œuvres glorieuses des maîtres du passé, au profit de renommées contemporaines. Les programmes des concerts donnés dans cet établissement sont rédigés avec un éclectisme aussi utile qu'intelligent.

On ne devrait pas plus bannir de l'instruction musicale les ouvrages des grands musiciens des trois derniers siècles, que de l'instruction littéraire les chefs-d'œuvre des grands écrivains.

CHAPITRE XXII

LES SYMPHONISTES

Le tableau des *Noces de Cana* de Paul Véronèse donne l'idée de ce que pouvait être un concert à Venise en 1550. On y voit six instruments : un pardessus de viole, une flûte, une viole *da braccia* jouée par l'auteur du tableau, une autre jouée par le Tintoret, un *violone* ou contrebasse de viole joué par le Titien, enfin une trompette.

Depuis que la science de l'harmonie a été dégagée des langes où elle a sommeillé pendant de longs siècles, la symphonie des voix et des instruments est devenue pour beaucoup de musiciens la forme favorite, privilégiée, presque exclusive de l'œuvre musicale. La musique sacrée, si en honneur au seizième siècle et jusque vers le milieu du dix-septième, se prêtait plus que l'art dramatique aux combinaisons nouvelles. En même temps que la facture des instruments progressait, la virtuosité des exécutants se développait, et les compositeurs s'enhardissaient à écrire leurs idées avec moins de contrainte et d'appréhension.

Les organistes contribuèrent plus puissamment que tous les autres artistes à répandre les connaissances de la symphonie. Telle *toccate* de Frescobaldi, telle fugue de Gabrieli, de Hofhaimer, de Merulo, telle pièce de Milleville, de Senfel, ont fait faire à l'harmonie plus de progrès, pendant le seizième siècle, que tous les traités de déchant et de diaphonie écrits en trois siècles.

L'étude des diverses parties de la fugue, la recherche de la réponse au sujet donné et surtout l'effort d'imagination auquel il fallait se livrer pour inventer un contre-sujet intéressant, firent avancer à grands pas l'art d'écrire et les procédés de composition dans le cours du dix-septième siècle. Aux motets de Carissimi, aux psaumes de Marcello, dans lesquels une expression lyrique vient animer le travail harmonique, viennent s'adjoindre les savantes, fécondes et ingénieuses inventions des clavecinistes et organistes Buxtehude, Froberger, Purcell, Reincke, Alexandre Scarlatti. La faculté de se livrer plus facilement à l'étude des sons concomitants sur les instruments à clavier a excité l'émulation des violistes. A leur tour ils ont donné plus de mouvement et d'animation aux parties d'accompagnement et préparé la sonate instrumentale, le trio, le quatuor, la symphonie, en un mot la musique concertante.

La *basse continue* dont le P. Viadana et Prætorius propagèrent la pratique permit de remplir les accords sans s'écarter de la tonalité. L'ensemble se compléta ainsi en s'enrichissant de nouveaux effets. On peut dire que dès le milieu du dix-septième siècle le quatuor exista en Italie, puisque Carissimi accompagnait ses motets par des dessus et des quintes de violons, par des violes jouant à l'unisson de la voix de ténor et par des violes *di gamba* exécutant la basse; d'autres fois il ajoutait des archiluths et l'orgue. En France, l'orchestre sous le sceptre de Lulli resta subordonné à la partie vocale et aux effets dramatiques. Il n'était pas sans puissance, car il comprenait, avec l'ensemble des violons et des violes, des hautbois, des flûtes droites et à bec, des flûtes traversières, des musettes, des trompettes, des trompes de chasse et des timbales; il n'était pas non plus sans poésie, car Lulli a écrit des duos et des quatuors de flûte d'un effet ravissant, eu égard au caractère de la scène, comme dans *Isis*, dans *Psyché*, dans *Armide;* mais c'était une instrumentation dramatique ou propre aux airs de danse; ce qu'il appelait *symphonie* n'était nullement de la musique concertante.

Les célèbres violonistes du temps, Corelli, Leclerc, Guignon, ne coopérèrent que faiblement à la formation du quatuor, n'ayant pour objectif que les succès de virtuoses.

On a désigné pendant longtemps sous le nom de *symphonie* un concert d'instruments différents, quel qu'en ait été le nombre; les premiers quatuors de Haydn publiés à Paris en 1764 portaient encore le titre de *symphonies*.

L'école française aurait une gloire légitime à revendiquer dans la personne de Rameau *symphoniste*. Elle n'y a pas encore songé. Ce grand

homme sera toujours probablement regardé comme un compositeur d'opéras, tandis qu'aucun musicien avant Haydn n'a montré une imagination plus hardie, plus féconde en combinaisons ingénieuses, dans le domaine purement orchestral et symphonique.

Les formes de la symphonie instrumentale séduisirent de bonne heure



Quatuor.

les musiciens allemands, qui en augmentèrent la résonance par l'emploi des cornets, des trombones, des bassons, de l'orgue, notamment Henri Schütz, Stadelmayer, Rauch, Keyser.

Hændel mit en œuvre tous les éléments préparés de longue date, mais

restés encore sans homogénéité. L'instrumentation de ses oratorios est composée de la manière suivante :

Violons divisés en deux et trois parties.
Violes.
Violes d'amour appelées *violettes marines.*
Violes di gamba.
Violoncelles.
Contrebasses.
Théorbe.
Harpes.
Luths et archiluths.
Cornets.
Flûtes droites et traversières.
Hautbois.
Bassons.
Contrebassons.
Cors.
Trombones.
Trompettes à deux et trois parties.
Orgue et clavecin.
Timbales.
Tambours.
Carillon à clavier

Quoiqu'il y ait de très beaux airs dans les opéras du maître saxon, ce sont les oratorios qui ont fait sa gloire, et elle lui restera, car ils sont au nombre des plus belles conceptions de l'esprit humain. *Judas Machabée*, *Saül*, la *Fête d'Alexandre*, *Déborah*, *Salomon*, *le Messie* enfin, sont des chefs-d'œuvre qui défient le proverbe *Tempus edax.*

La grandeur, la simplicité, la noblesse du style de Hændel distinguent toujours ses ouvrages de ceux de Sébastien Bach, dont le génie, exclusivement musical, s'est attaché de préférence aux formes les plus complexes, à l'analyse et aux développements d'un thème, à une œuvre d'art profonde par la merveilleuse variété des détails, par la science et la souplesse du contrepoint, par l'habileté prodigieuse avec laquelle il manie les instruments au gré de sa fantaisie avec une audace inouïe et un succès infaillible; les instruments les plus disparates concertent avec la voix et produisent des effets imprévus. La *Passion selon saint Mathieu*, les cantates des féeries de *la Nativité*, de *Pâques*, de *la Trinité*, de *l'Ascension*, de *la Pentecôte*, il faudrait les citer toutes, offrent une si grande variété de détails qu'elles ressemblent à ces constellations que l'on contemple pendant une belle nuit d'été : plus on les regarde et plus on découvre de nouvelles étoiles.

Haydn est regardé à juste titre comme le père de la symphonie et le maître par excellence du quatuor. Le génie qu'il a déployé dans ce genre de composition doit lui maintenir ce titre surtout à cause des admirables modèles qu'il a laissés. Mais tout s'enchaîne en ce monde, et la fleur la plus perfectionnée a eu sa graine primitive, la plus belle rose de nos jardins son églantier sauvage. Haydn, père de la symphonie, a eu au moins des précurseurs. Un des fils de Sébastien Bach, Emmanuel Bach, Graun et surtout le



Corelli.

musicien milanais Sammartini ont vivifié dans l'imagination du jeune Joseph les préceptes de l'art d'écrire qu'il avait puisés dans les traités de Matheson et de Fux. D'autres excellents artistes, Jomelli, Vivaldi, auteur de pièces instrumentales intitulées *les Quatre Saisons*, sujet que Haydn traita plus tard on sait avec quelle supériorité, avaient fait applaudir leurs œuvres concertantes. Je ne parle pas des quintettes de Boccherini alors peu connus.

La passion du théâtre n'a jamais tourmenté l'âme sereine de Haydn. Sauf

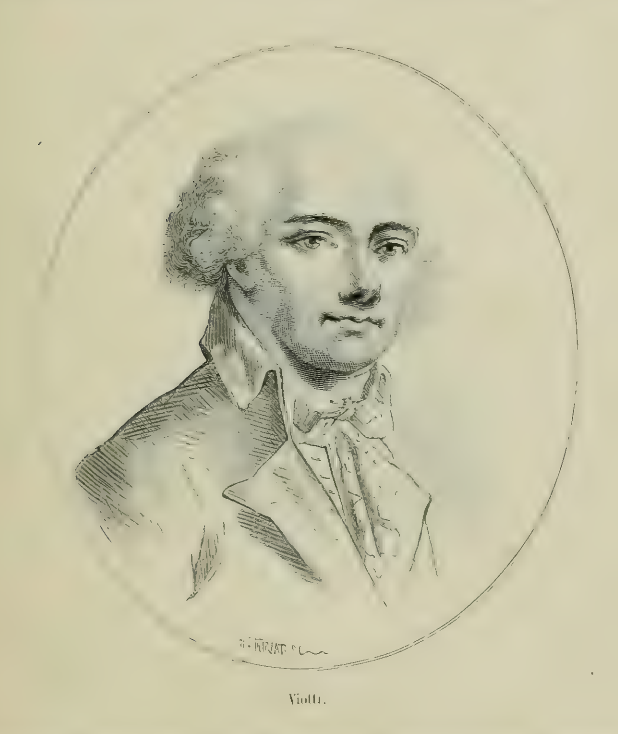
le sentiment dramatique, il a possédé l'art musical dans toute sa plénitude, et il l'a élevé au plus haut sommet de la perfection. Parce qu'il a composé avec esprit et finesse de la musique descriptive dans son oratorio des *Saisons*, il ne faut pas croire qu'il ait manqué de grandeur, de solennité, de puissance, de tendresse et d'onction lorsque le sujet le comportait. Il y a des sublimités dans sa musique religieuse, une harmonie profonde, pleine et suave dans les ensembles. Le charme, la grâce, les bagatelles piquantes de ses *allegretto*, de ses airs variés, ne peuvent faire oublier la majesté, l'ampleur et la distinction de ses *andante* et de ses *adagios*. Il a purifié l'orchestre de son temps ; il lui a rendu une euphonie absolue en le débarrassant des instruments d'un accord souvent douteux, du luth, du théorbe, des flûtes à bec, des hautbois de chasse, des instruments à cordes pincées, même des harpes. Aussi avec quelle entente des timbres il faisait passer le motif principal du violon à l'alto, au hautbois, au violoncelle, au basson !

Avec une souplesse admirable que donne seule une étude persévérante et approfondie de toutes les parties de son art, Haydn a exprimé avec une clarté parfaite ce qu'il voulait dire, en maintenant sans défaillance chacun de ses ouvrages dans les limites du genre auquel il appartenait. Un mot de lui, rapporté par son ami Carpani (*Le Haydine, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milan, Buccinelli, 1812), montre le discernement qu'il apportait dans la composition idéale. « J'apprends avec plaisir, dit-il, que ma musique est agréable au public (il s'agissait des *Saisons*), mais je ne veux pas que vous me complimentiez là-dessus. Je suis persuadé que vous comprenez comme moi qu'elle est loin de valoir *la Création*. Et voici pourquoi : dans *la Création*, les personnages étaient des anges ; dans les *Saisons*, ce sont des paysans. » Je n'hésite pas à dire que toute la musique moderne, au point de vue de la facture harmonique, c'est-à-dire de l'enchaînement des accords et du mouvement des sons fondamentaux, procède de Haydn et que de l'ensemble de ses huit cents compositions s'est dégagée une esthétique admise et pratiquée partout dans la musique symphonique, comme au théâtre : sorte de Codex qui n'a nullement entravé le génie de ceux qui s'en sont servis, notamment Beethoven et Rossini. On sait que le premier a été l'élève de Haydn, élève un peu récalcitrant il est vrai ; et que le second a complété ses études en réduisant patiemment au piano les quatuors du maître.

Viotti, l'illustre violoniste piémontais, compositeur doué d'un génie admirable, après avoir brillé au Concert spirituel en 1782, avait contribué à répandre le goût de la symphonie et de la musique d'ensemble pendant

qu'il dirigeait les orchestres entretenus par les princes de Conti, de Soubise et de Guéméné. En contraignant la noblesse à émigrer, la Révolution obligeait les plus grands artistes à se disperser; Viotti se réfugia en Angleterre.

La musique de chambre ne reparut en France que sous le Directoire, après une longue interruption, avec les éléments nouveaux, les formes récemment fixées par des musiciens de génie, Boccherini, Haydn, Mozart,



Viotti.

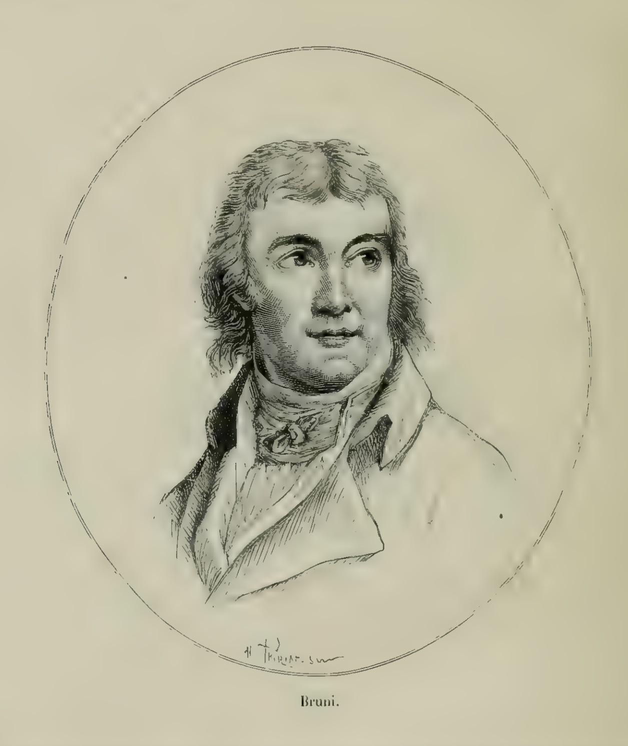
et elle devint le plaisir le plus apprécié des dilettantes d'un goût fin et délicat. Les violonistes Guénin, Navoigille, Bruni ouvrirent la marche que suivirent avec éclat Rodolphe Kreutzer, Baillot, Rode, le violoncelliste De Lamare, lesquels eurent pour dignes successeurs Alard, Sauzay, Maurin, Franchomme, Chevillard, Dancla, etc.

Le *quatuor* proprement dit comprend ordinairement quatre morceaux : le premier expose l'idée principale dans un mouvement modéré; cette idée,

répétée dans une seconde partie, à la dominante assez souvent, est ensuite développée[1].

Le deuxième morceau est dans un mouvement lent, adagio ou andante. Il affecte un caractère méditatif et expressif. Il a été quelquefois remplacé par un thème suivi de variations.

Un *menuet* ou un *scherzo* précède le finale, auquel plusieurs auteurs ont donné la forme du *rondo*.



Bruni.

Les morceaux dont se compose le *trio* sont présentés dans le même ordre et sont écrits pour violon, alto et violoncelle, ou pour deux violons et basse.

L'addition d'une partie de second alto ou de violoncelle constitue le *quintette*.

1. Le lecteur trouvera une analyse intéressante des quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven dans l'ouvrage suivant : *Étude sur le quatuor*, par M. Eugène Sauzay, professeur au Conservatoire. 2e édition, Paris, Didot, 1884.

La *symphonie*, dans le sens moderne du mot, se compose des mêmes divisions que le quatuor, le quintette, le septuor, l'octuor, le nonetto. Elle a plus d'ampleur dans le développement des idées, et le compositeur ajoute au quatuor, base de toute musique d'ensemble, tant vocale qu'instrumentale, les sonorités diverses des instruments de l'orchestre. Il ne faut pas pousser jusqu'à la puérilité l'importance donnée à la diversité des timbres dans la composition musicale. Les effets de sonorité peuvent faire valoir les idées



Rodolphe Kreutzer.

du musicien, mais ne les remplacent pas plus que le coloris ne tient lieu du dessin.

Sous le rapport de la science, de la variété des idées, de l'imagination, de l'invention des combinaisons, du rythme et de l'harmonie, Haydn a été et est resté jusqu'à ce jour le maître des maîtres. Le thème le plus simple, une suite de quatre mesures, lui suffisaient pour donner une impulsion à la conception de ses idées, qui se succédaient avec un charme nou-

veau et une variété de formes qu'aucun compositeur n'a possédée au même degré.

Le chant de l'*Hymne à la paix* qu'il composa à l'occasion du traité de Campo-Formio, et qui est devenu le chant national autrichien, en fournit un exemple. En passant successivement d'un instrument à l'autre dans le quatuor, ce thème est accompagné chaque fois par des mélodies nouvelles ayant par elles-mêmes un intérêt constant, et cet enchevêtrement des parties, joint à la science du contrapontiste le plus habile, a le mérite plus rare d'une harmonie toujours suave à l'oreille malgré sa mobilité, ses savantes complications, et celui d'une clarté parfaite.

Mozart a donc trouvé une langue musicale absolument formée, ayant ses principes, ses règles. Les procédés de modulation étaient inventés et pratiqués, l'instrumentation déjà assouplie, bien équilibrée et reposant sur les assises solides du quatuor. Pendant tout le cours du dix-huitième siècle, l'art italien régnait à Vienne et dans une notable partie de l'Allemagne. Mozart fut bercé dans son enfance par les fées gracieuses murmurant à son oreille les mélodies italiennes. Plus tard ses précoces relations avec le monde théâtral en même temps que sa présence chaque jour à quelque concert, soit comme exécutant, soit comme auditeur, l'initièrent à tout ce que renfermaient d'intéressant les ouvrages des compositeurs en renom, Jomelli, Bertoni, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello. Les impressions qu'il en ressentait étaient vives, faisaient vibrer son âme sensible en même temps qu'elles agrandissaient le domaine de son intelligence et complétaient les fortes études d'harmonie et de composition qu'il avait faites sous la direction de son père, entouré à Salzbourg de maîtres de chapelle et d'organistes allemands. L'existence nomade qu'il mena pendant son enfance et sa première jeunesse contribua certainement par la variété des objets offerts à son imagination à lui donner ces facultés rares qui lui ont fait produire des œuvres parfaites dans tous les genres : concertos, sonates, musique de chambre, symphonies, opéras, musique sacrée.

Quoique le fond de l'orchestration des ouvrages de Mozart soit le même que celui de Haydn et des meilleurs maîtres italiens ses contemporains, il a donné à la clarinette une notable importance dans la symphonie; il a même écrit un concerto pour cet instrument, dont le timbre lui plaisait, et il l'a introduit dans des trios et des quintettes. Son goût pour l'harmonie des timbres était si pur qu'il a refait l'instrumentation d'*Acis et Galatée*, celles du *Messie*, de la *Fête d'Alexandre* et de l'*Ode à sainte Cécile* de Hændel. Il a complété la famille des instruments à vent par le cor de basset, par des cors anglais et le contrebasson. Il a fait parler l'orchestre

bien plutôt en musicien consommé, épris de l'amour du beau, d'un idéal, tout de charme et d'harmonie, qu'en novateur hardi comme Glück. Il a exprimé les sensations fortes comme dans la scène de l'entrée du commandeur, lugubres et solennelles comme dans le *Requiem*, plutôt en s'adressant à la sensibilité et à l'intelligence de l'auditeur qu'à ses centres nerveux et à l'ébranlement de ses organes.

Après tout, quand on admettrait que l'instrumentation de Glück a été d'un



Rode.

effet plus pathétique et plus puissant que celle de Mozart dans ses opéras, ce que j'accorde sans difficulté, il n'en resterait pas moins acquis qu'aucune comparaison ne peut être faite entre Mozart, qui a excellé dans tous les genres, et Glück, qui n'a excellé que dans un seul, celui de la musique dramatique.

Glück s'est naturalisé compositeur français. Il s'est séparé des symphonistes allemands et des mélodistes italiens. Mozart n'a jamais fait aucune

concession à notre goût. Nous l'avons admiré et aimé néanmoins, à cause des qualités françaises de son cœur, de sa nature expansive, de la clarté limpide de son style et de ses idées, et enfin à cause de la beauté souveraine de son génie. A une telle hauteur, les frontières s'effacent. Je dirai plus : le divin Mozart, détrôné par les sectaires de la nouvelle école allemande, conservera chez nous ses autels.

L'instrumentation dramatique de Glück dans *Alceste*, *Orphée*, les deux *Iphigénies* et *Armide* a été traitée avec la volonté constante, énergique, indéfectible de corroborer l'action et de compléter le sens des paroles et du chant par le timbre des instruments. Beaucoup de musiciens ont suivi sa théorie, mais Meyerbeer est de tous celui qui a le mieux réussi à l'appliquer.

Mozart, toutefois, ne négligeait pas ce moyen d'expression, je veux dire les nuances dans la sonorité; mais il n'y avait recours que passagèrement, et il n'a pas craint d'employer le *Glockenspiel* dans *la Flûte enchantée*, la mandoline dans la sérénade de *Don Juan*, les fifres, les cymbales et le triangle dans l'ouverture de *l'Enlèvement au sérail*. Ce qui prouverait au besoin qu'il y a une qualité maîtresse qui l'emporte sur l'habileté, l'expérience, l'ingéniosité que Mozart a déployées dans la distribution des sonorités de l'orchestre, c'est le rang que l'on a toujours attribué à son *Don Juan*. L'emploi des mêmes facultés se remarque dans l'*Idomeneo*, dans les *Nozze di Figaro*, dans *Cosi fan tutte*, dans *l'Enlèvement au sérail* (*Die Entführung aus dem Serail*), dans *la Flûte enchantée* (*Die Zauberflöte*), dans *la Clemenza di Tito*, et cependant *Don Giovanni* est regardé comme le chef-d'œuvre du maître, parce que la conception est d'un ordre plus élevé et que les sentiments humains y sont exprimés avec un art encore plus admirable.

Quoique Mozart se soit montré supérieur dans tous les genres, il est peut-être permis de dire que sa profonde sensibilité, la vivacité de ses sentiments et sa facilité à les exprimer ont fait naturellement de lui un compositeur dramatique. Sa musique de chambre est parlante, et ce qu'elle dit s'adresse encore plus aux délicatesses intimes du cœur qu'à la curiosité de l'esprit et de l'oreille, tout en captivant l'une et l'autre. Les sonates pour piano et violon, les trios, les six quatuors dédiés à Haydn, les admirables quintettes en *ut* majeur, en *sol* mineur, en *ré* et en *la* majeurs, abondent en phrases d'une expression pénétrante.

Sa prédilection pour la clarinette, dont le timbre est si pathétique, pour les accompagnements en sourdines, pour le ton de *ré* mineur, dont il a tiré de si puissants effets dans *Don Juan* et dans le *Requiem*, montre combien la musique instrumentale et concertante s'associait dans son esprit à l'expression dramatique.

On n'exécute plus de Lesueur que sa musique religieuse; cependant il s'est montré grand symphoniste dans les opéras de *la Mort d'Adam,* dans *Paul et Virginie,* dans *Ossian ou les Bardes.* Aucun compositeur ne s'est plus appliqué que lui à tirer des effets poétiques des instruments.

Avec plus de goût et de méthode, Méhul a obtenu par le mélange ou la succession des timbres les effets les plus harmonieux. La romance de Benjamin dans l'opéra de *Joseph* est, sous ce rapport, d'une candeur charmante. La ritournelle, mélodie d'un jet de deux mesures, est exécutée à l'octave sans accompagnement par les altos et les basses; les bassons et les clarinettes jouent les deux suivantes; les violons la continuent et elle est terminée par les flûtes. Le chant de Benjamin est accompagné par la même mélodie, à laquelle l'auteur a ajouté une seconde partie exécutée en pizzicato par les basses et dont l'effet est délicieux.

L'instrumentation de l'ouverture du *Jeune Henri,* du même maître, est aussi d'une perfection achevée.

Dans *Médée* et dans *les Deux Journées*, comme aussi dans ses messes, Cherubini a traité l'orchestre avec une science approfondie des ressources de chaque instrument, et non sans hardiesse. En effet, dans son *Chant pour la mort de Haydn*, il a fait jouer quatre parties aux violoncelles, exception que Rossini a pratiquée à son tour dans l'ouverture de *Guillaume Tell.*

Afin d'obtenir plus de puissance dans les finales de *Fernand Cortez*, d'*Agnès de Hohenstaufen* et de *la Vestale*, Spontini a multiplié les unissons entre les instruments à cordes et ceux à vent. Ce procédé, renouvelé de l'orchestration des premiers opéras, a été souvent imité depuis. Spontini a acquis d'autres titres de gloire que celui-là.

Les premières œuvres de Beethoven, depuis le trio et le quintette en *mi* bémol écrit en 1796, jusqu'au célèbre et admirable septuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse et jusqu'à la sérénade pour flûte, violon et alto (1801, 1802), portent la marque de la didactique de Haydn et de la grâce mélodique de Mozart. Ce n'est pas qu'on n'en retrouve encore les traces dans les quatuors qui ont suivi ainsi que dans les autres ouvrages de Beethoven jusqu'en l'année 1808, époque de l'apogée de son génie; mais son individualité n'a cessé de s'y révéler avec une puissance toujours plus grande et une intensité d'expression qui est le caractère propre de sa musique. A partir de ce moment le grand symphoniste affecte une complète indépendance dans la conception de ses morceaux; mais, sous l'influence de sa susceptibilité nerveuse, de son tempérament fougueux, de ses aspirations vers l'idéal, surtout de sa surdité, la plus cruelle épreuve qui puisse être imposée à un compositeur, Beethoven se

livre à des combinaisons d'une hardiesse excessive, surtout dans les six derniers quatuors écrits de 1822 à 1826. Un des morceaux les plus extraordinaires est un « Chant de reconnaissance, dans le mode lydien, offert à la Divinité par un malade guéri » (*Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla Divinità da un guarito*). C'est l'adagio du quatuor dédié au prince Galitzin (œuvre 132). Beethoven se croyait guéri, et sa pensée s'est dirigée religieusement vers le ciel. Mais la dénomination de mode lydien donnée à cette composition est au moins étrange. Le thème commence par un intervalle de sixte étranger à ce mode, et les développements ne se distinguent des autres ouvrages du maître que par l'obscurité de certains passages : autant de points noirs sur ce soleil couchant.

Les neuf symphonies à grand orchestre de Beethoven renferment des beautés si nombreuses que chacune d'elles demanderait une analyse qui ne peut trouver place ici. Ce grand génie ne s'est pas préoccupé de modifier les éléments sonores de l'orchestre que Haydn et Mozart avaient employés. Lui, si hardi et si indépendant, n'a eu recours à aucun instrument nouveau. Il lui a suffi d'être lui-même, de concevoir ses idées, d'étendre le domaine de son imagination jusqu'à des régions inaccessibles, comme dans la *neuvième symphonie avec chœurs*, et l'orchestre de Haydn lui a obéi, et la gamme des violons est montée jusqu'au *la* suraigu, et les violoncelles ont chanté des traits comme des ténors légers, et les contrebasses ont roulé des sons dans des mouvements rapides. Les instruments à vent se sont assouplis à toutes les délicatesses et aux nuances les plus suaves comme dans le fameux septuor. Tous se sont réunis pour rendre la majestueuse et immortelle symphonie en *ut* mineur et la *Symphonie héroïque;* ils se sont divisés pour exprimer dans la *Pastorale* les épisodes descriptifs et la délicieuse *scène au bord d'un ruisseau* et faire naître dans la symphonie en *la* les plus poétiques émotions.

L'état de maladie et la déplorable surdité de Beethoven ont arrêté ses pas de géant dans la carrière de la composition idéale; il y a dans l'*Ode à la joie* des traces visibles de défaillance, et bien des nuages obscurcissent l'éclat de ses derniers quatuors.

Les ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, des *Ruines d'Athènes*, de *Fidelio* sont exubérantes d'idées, et l'art du développement des thèmes n'a jamais été porté plus loin. La variété d'expression est moindre que dans les ouvrages de Haydn, mais l'intensité est plus grande et les proportions aussi.

Avec Weber, la musique dramatique et la symphonie changent de carac-

tère. L'une et l'autre se ressentent du romantisme littéraire, poétique, sincère et enthousiaste en Allemagne qui puisait sa force dans les traditions et les légendes germaniques et scandinaves. Les ouvertures de *Preciosa*, d'*Oberon*, d'*Euryanthe*, de *Freischütz* offrent des effets pittoresques qui en font autant de symphonies dramatisées toutes spéciales. Weber a tiré des sonorités poétiques des instruments à vent, surtout des clarinettes, des cors et des bassons.

Aucun compositeur n'a traité avec plus d'originalité que lui le genre fantastique; mais si l'instrumentation de la scène de la fonte des balles dans le *Freischütz*, de la marche des bohémiens dans *Preciosa*, de la ronde de nuit dans *Oberon*, du chœur des chasseurs dans *Euryanthe*, produit autant d'effet, c'est parce qu'elle est comme le vêtement qui couvre et pare des idées réelles, des inspirations mélodiques ayant leur valeur propre, à tel point que traduites sur un instrument d'un seul timbre, comme le piano, elles conservent leur charme poétique et tous les mérites de la composition originale. C'est une grave erreur que d'attribuer au coloris de l'orchestre une importance telle qu'il soit à lui seul un élément de la composition. De même que les plus grands coloristes peintres ont tous été d'habiles dessinateurs, pour les véritables compositeurs la sonorité, la variété des timbres, le coloris instrumental, ne sont que des moyens de rendre les idées mélodiques et harmoniques plus sensibles, de les exprimer avec plus de charme et de puissance. Il ne suffit pas à un orateur d'avoir un bel organe; il faut qu'il s'en serve pour exprimer des pensées. Boileau, qui était d'une complexion délicate, discutait un jour avec Chapelain, dont la voix était formidable. Fatigué de ne pouvoir se faire entendre, « Que peut la raison, avec un filet de voix, dit-il, contre une gueule comme celle-là? »

Mendelssohn a été le successeur le plus digne qu'aient eu les grands symphonistes. Ses œuvres sont semées d'idées neuves et distinguées; l'instrumentation en est excellente; néanmoins l'impression qu'elles laissent à l'auditeur est un peu froide. Il est à remarquer que dans la plupart de ses compositions le mode mineur domine, ce qui répand sur elles comme un voile de monotonie. *Le Songe d'une nuit d'été*, *la Grotte de Fingal*, *la Belle Mélusine*, ses oratorios de *Paulus*, d'*Elias*, et sa musique de chambre suffisent pour mettre Mendelssohn au rang des plus excellents maîtres de ce siècle.

L'instrumentation employée par Mendelssohn est pleine de charme; les idées mélodiques sont distinguées et gracieuses; le canevas harmonique sur lequel le compositeur se plaisait à broder ses délicates et

vaporeuses rêveries est établi sur des bases impeccables; il en résulte que l'ensemble, quoique peu lumineux, forme un délicieux concert. A l'imitation de Weber, mais avec moins d'originalité, il a employé avec prédilection les timbres des instruments à vent, cors, bassons et clarinettes.

Berlioz a aimé la muse avec passion et n'a pas été payé de retour. Je n'entreprendrai pas ici de rectifier la légende qui a cours depuis quelques années, d'un génie incompris de son vivant, d'un grand compositeur rendu malheureux par l'injustice de ses contemporains. L'examen de ces récits est du ressort de la biographie. Le lecteur qui voudra la lire en tirera cette conclusion, que peu de nos compositeurs ont été aussi favorisés que Berlioz.

Ayant remporté le prix de Rome en 1830, il a eu de bonne heure des occasions multiples de faire entendre ses œuvres en France et à l'étranger; sa symphonie de *Roméo et Juliette* a été exécutée au Conservatoire, son *Requiem* aux Invalides, son opéra de *Benvenuto Cellini* a été représenté à l'Opéra avec le concours de Mme Stoltz; son opéra des *Troyens* l'a été au Théâtre lyrique, avec Mme Charton-Demeur pour interprète; sa *Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ* ont été exécutés à l'Opéra-Comique. Écrivain spirituel et humoriste, il a fait du feuilleton du *Journal des Débats*, pendant de longues années, sa tribune et sa forteresse.

Membre de l'Institut, bibliothécaire du Conservatoire sans fonctions, mais non sans traitement, chef d'orchestre international, Berlioz a joui de son vivant de nombreux avantages pécuniaires et honorifiques. Comme cette existence a différé de celle de Reber, l'excellent symphoniste, et de Félicien David, qui, celui-là, a eu des étincelles de génie! Ceux qui ont imaginé la légende de Berlioz victime de l'injustice de ses contemporains y ont mis trop de bonne volonté.

M. Vitet comparait Eugène Delacroix à un musicien de génie qui ne ferait que des dissonances, et écorcherait les oreilles du prochain plutôt que de s'exposer au reproche de monotonie. La comparaison est spirituelle, mais elle manque d'équilibre, car le musicien « de génie » se garde bien d'écorcher des oreilles dont il a besoin pour faire apprécier son œuvre; il cesserait par le fait non seulement d'avoir du génie, mais même d'être musicien.

Je ne pousserai pas l'irrévérence jusqu'à dire que, sous le prétexte de rechercher l'idéal, Berlioz a souvent écorché nos oreilles; mais il a blessé leur délicatesse par des dissonances trop fréquentes et excessives; il a méconnu les conditions de leur structure en leur imposant des sonorités

telles que leur jugement est devenu sinon impossible, du moins laborieux. Berlioz, à mon sens, est sorti de la bonne voie en méconnaissant tout ce qu'une tradition civilisée a formé dans notre esprit de goûts et d'habitudes. Les arts comme les peuples retournent à la barbarie lorsqu'ils rompent avec la tradition. Qu'est-ce que la tradition, sinon une longue suite de chefs-d'œuvre soumis à d'éclatantes expériences? Les fragments de l'œuvre de Berlioz qu'on entend aujourd'hui avec le plus de plaisir ont été remarqués et appréciés à l'origine. On n'a pas marchandé les applaudissements, en 1846, au *Menuet des Follets*, ni au joli ballet des *Sylphes*. Le septuor des *Troyens* et le duo d'amour dans le même opéra ont obtenu le succès de prime abord. On reconnut quelques beautés dans l'oratorio de *l'Enfance du Christ*.

Les symphonies de Berlioz se distinguent de toutes celles des grands maîtres dans ce genre par une complication qui suppose un travail opiniâtre, une volonté de fer plutôt qu'un sentiment élevé de la beauté. L'unité de conception fait défaut. Les parties d'instruments poursuivent leur dessin, se croisent à l'envi dans des rythmes souvent différents, et produisent l'effet de plusieurs personnes parlant ensemble sans s'écouter; bien plus encore : dans *Lelio*, dans la *Damnation de Faust*, les violons sont divisés en quatre et même huit parties, les violoncelles en quatre parties. Dans le *Requiem*, l'exagération est au comble : le *Tuba mirum* et l'*Agnus Dei* sont écrits avec seize trombones, huit trompettes, cinq ophicléides, dix-huit contrebasses, deux grosses caisses et huit paires de timbales!!! Berlioz a été l'inventeur de ces *orchestres monstres*. Ils sont bien nommés. Qu'il me soit permis de dire ici que le *Requiem* de Mozart a mes préférences.

Schumann s'est livré à la critique d'art, à la quintessence et à la recherche analytique du *grand œuvre*, comme Berlioz, comme Wagner. Sa musique de chambre offre des morceaux intéressants; mais dans ses grands ouvrages, tels que *Manfred*, *le Paradis* et *la Péri*, les idées qu'il a pu avoir sont obscurcies par un luxe d'incidents accessoires, par une surcharge d'intentions louables, je le veux bien, mais du genre de celles dont on dit que l'enfer est pavé. Cinq ou six fragments agréables à entendre émergent de la masse compacte de ses productions. Sa vaillante compagne, Mme Clara Schumann, s'est donné la mission touchante de les propager dans toutes les villes de l'Europe, à l'aide de son grand talent de pianiste.

L'ode-symphonie *le Désert*, de Félicien David, fut exécutée au Conserva-

toire le 8 décembre 1844. Il y avait là des formes nouvelles, une conception hardie, une inspiration absolument indépendante des procédés ordinaires de la symphonie, une instrumentation à la fois très simple et très caractérisée. On n'a pas hésité à acclamer cet ouvrage, à admirer cette musique pittoresque reproduisant, en les poétisant, les incidents de la traversée du désert par une caravane : Si le succès a été grand et durable, c'est que Félicien David a partout respecté les lois du rythme et de l'oreille, et que l'unité règne dans cette composition originale. Doué d'une imagination poétique, porté à la rêverie et à la méditation, il s'était livré à l'étude des harmonies de la nature. Il s'est appliqué à les imiter non pas servilement, mais d'une manière idéale et en restant musicien. C'est ainsi qu'il a traité *la Tempête au désert*, *le Simoun*, *le Lever du soleil* dans un solennel et admirable crescendo ; dans *Christophe Colomb*, la chanson de la mère indienne ; dans *l'Eden*, le ballet des fleurs ; dans *Herculanum*, le chœur magnifique *Evohé* et le *Credo* chanté par Lilia ; dans *Lalla-Roukh*, les plus suaves et les plus poétiques sensations, dans un langage harmonieux que d'ailleurs jamais aucune oreille n'a entendu en Orient.

Quoique Halévy n'ait pas écrit d'autre symphonie que *Prométhée* (1849), il ne doit pas moins être regardé comme un des musiciens français qui ont su tirer de l'harmonie des timbres les effets les plus pathétiques et les mieux appropriés soit au caractère des personnages, soit à la situation dramatique dans ses opéras. Il suffit de rappeler la préface de l'air « *Rachel, quand du Seigneur* », jouée par deux cors anglais, l'accompagnement par les cors de l'air célèbre « *Il va venir* », la scène du tombeau dans *Guido Ginevra*, le ballet dans *Jaguarita ;* la science de l'instrumentation a été poussée si loin dans *la Reine de Chypre* et dans *Charles VI*, que Meyerbeer lui-même en a adopté les effets dans un grand nombre de passages du *Prophète* et de *l'Africaine*.

Ce qui marque bien la divergence des habitudes d'esprit et de goûts qui n'a cessé de régner entre les Allemands et les Français, c'est l'accueil fait à la musique d'un de nos compatriotes, d'Onslow, à Vienne, à Leipzig, à Bonn, la patrie de Beethoven, dans toutes les villes de l'Allemagne, tandis que chez nous elle n'a jamais obtenu qu'un succès d'estime. Onslow a composé trois symphonies, trente-quatre quintettes, trente-six quatuors. De l'autre côté du Rhin, il a été considéré comme le premier symphoniste français. En France, sa musique de chambre est presque délaissée à cause de son peu d'intérêt mélodique.

Reber a résisté courageusement et même stoïquement à l'invasion de

l'*impressionisme* musical; il a dédaigné les moyens factices à l'aide desquels d'autres obtenaient de gré ou de force, arrachaient plutôt les applaudissements par la surprise des sens plus que par l'enchantement de l'esprit et du cœur. Il est resté fidèle à l'orchestre de Mozart, à la facture de Haydn, mais toutefois il a été original, ingénieux, quelquefois poétique et sentimental, toujours avec mesure et distinction. Tandis que Berlioz faisait sonner seize trombones, lui n'en employait aucun. Il se contentait de deux timbales pour la percussion. Ses symphonies sont néanmoins fort belles, et ses quatuors resteront longtemps au répertoire à côté de ceux des meilleurs maîtres.

C'est dans l'école de l'abbé Vogler qu'a commencé à s'accentuer un esprit de dénigrement, d'animosité haineuse à l'égard des compositeurs italiens et français. Meyerbeer, son élève, fut regardé comme un transfuge, un déserteur de la patrie allemande, lorsqu'il fit représenter le *Crociato* en Italie et *Robert le Diable* en France. Weber, son condisciple, lui reprocha avec quelque amertume ce qu'il appelait des concessions!

Plus tard les esthéticiens se groupèrent et formulèrent des doctrines dans les journaux et les revues. A Weimar, à Pesth, à Leipsig, à Dresde, Franz Liszt, Schumann, Hans de Bulow, Litolff voulurent opposer aux vieilles idoles un culte nouveau. Richard Wagner parut enfin, et c'est par un court examen de ses productions que je terminerai ce chapitre.

Pour peu qu'une renommée nouvelle surgisse à l'horizon, écrivains, reporters et lecteurs s'associent à l'envi pour saluer sa bienvenue. Si celui qui est l'objet de cette renommée est contesté en raison de son mérite contestable, il se forme deux camps: l'un est composé d'une majorité paisible, confiante dans ses jugements conçus sans passion, et tolérante parce qu'elle sait que la raison qui, en matière d'art, est synonyme de goût, d'harmonieuse beauté, finira comme en tout le reste par avoir raison; l'autre camp se compose d'une minorité bruyante et ardente de musiciens d'autant mieux disposés à vanter des ouvrages défectueux que leurs aspirations personnelles sont aussi impuissantes qu'ambitieuses, et que, s'ils sont compositeurs, leurs ouvrages se détacheront d'autant plus que le voisinage de ceux qu'ils préconisent sera moins redoutable et aura le moins charmé le public.

Il y a aussi un certain nombre d'esprits chercheurs, qui préfèrent l'idée fausse du jour à l'idée juste de la veille et qui souscrivent d'avance à celle de demain. Pour eux changement signifie progrès.

Il y a enfin les amateurs indifférents et inconscients qui rougiraient de

ne pas trouver une symphonie belle s'ils l'ont entendu applaudir n'importe par qui, surtout si l'affiche a attiré une foule nombreuse et s'il a fallu des efforts pour trouver une place.

Si une chaise dans une loge leur a coûté deux louis, l'ouvrage est intéressant; si c'est un fauteuil d'orchestre, il est très beau vraiment; mais si c'est un strapontin, il est sublime. Et puis, des compositeurs très favorisés de leur vivant, jouissant de sinécures, leur ayant été présentés dans leurs journaux comme des hommes de génie méconnus, il n'en faut pas davantage pour qu'ils se fassent honneur d'un hommage posthume ; ils renchérissent encore sur l'éloge dithyrambique du journaliste auquel se sont substitués pour la circonstance l'éditeur et l'entrepreneur des concerts. C'est ainsi qu'à l'opposé du *crescendo* de *la Calomnie*, si bien orchestrée par Rossini, on arrive, de renchérissements en renchérissements sur l'éloge, au *colpo di canone* de l'apothéose, tandis qu'il ne reste plus à la *Vérité* qu'à redescendre dans son puits.

Autant l'influence des grands musiciens nés en Allemagne, Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Schubert, Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn, a été féconde en développant chez les artistes le sentiment du beau, en excitant l'imagination des compositeurs, en offrant à leur émulation les plus excellents modèles, autant les représentants de la nouvelle école allemande ont enrayé le progrès, en faussant le goût, en paralysant le génie d'invention sans lequel il n'y a pas de véritables compositeurs. Arranger des suites de sons, grouper des timbres, nuancer des sonorités, faire des successions d'accords, d'arpèges, de *trémolos* sur la chanterelle, multiplier les commotions acoustiques, cela ne constitue pas une composition, ce ne sont que des arrangements plus ou moins habiles; et l'on aura beau publier des brochures, remplir les journaux de réclames auxquelles un public peu compétent se laisse prendre, égarer une critique, fort indifférente au fond, mais avide des nouveautés qui la font vivre, ce sera en vain qu'on dénigrera le passé en exaltant le présent, le temps fera justice de ces engouements, et les œuvres des musiciens si vantés de la nouvelle école allemande, avant quelques années, tomberont dans un tel oubli qu'on ne comprendra pas les éloges outrés dont elles auront été l'objet. Il y a maintenant des musiciens qui mettent autant d'efforts pour éviter d'écrire une mélodie que d'autres en mettaient autrefois à la trouver. Mendelssohn avait déjà donné l'exemple d'une grande infatuation germanique en traitant dédaigneusement les quintettes de Boccherini qu'il appelait « une perruque ». Il y a une de ses lettres qui prouve même qu'un aveuglement passager de cet esprit si cultivé a entraîné avec lui une surdité d'oreille extraordinaire.

Il n'a pas été frappé de la beauté des chants de la chapelle Sixtine, et cependant en 1850 les *Improperii* de Palestrina, le *Miserere* d'Allegri, la *Passion* de Vittoria y étaient encore exécutés de manière à exciter l'admiration générale.

Bien avant que Richard Wagner eût légiféré en matière d'art lyrique, la symphonie avait déjà envahi les partitions d'opéras. Sous le prétexte de compléter le sens des paroles chantées et d'exprimer le caractère des personnages, Halévy, Donizetti et Meyerbeer avaient donné de longs développements aux ritournelles, aux préludes et postludes des scènes. Mais ils sont restés cependant dans des limites raisonnables. M. Gounod dans les opéras qui ont précédé *Faust*, M. Ambroise Thomas dans *Hamlet*, Verdi dans *Don Carlos* et *Aïda*, ont suivi leur exemple. Richard Wagner a poussé à l'extrême cette idée et a transformé de fond en comble le genre de l'opéra. Il en a fait une abstraction, une œuvre hybride, à la fois symphonique et dramatique, littéraire et musicale, psychologique et matérialiste, qui a besoin de longs programmes pour intéresser, de moyens spéciaux et de procédés compliqués pour être exécutée.

Je n'ai pas à relever ici tout ce qui est antipathique à notre nation dans le caractère des ouvrages de Richard Wagner, ni son incroyable insolence envers les compositeurs de génie qui ont illustré les scènes italiennes et françaises.

La formidable puissance de l'orchestre de Wagner s'explique par la multiplicité des orchestres dans l'orchestre, par la superposition des timbres et l'unisson des groupes d'instruments à vent. On trouve dans le *Götterdämmerung* jusqu'à huit parties de cors, quatre parties de trompettes; dans le *Rheingold*, dix-huit enclumes et d'autres machines retentissantes. Il faut ajouter aussi la division en plusieurs parties des instruments à cordes. On comprend qu'après avoir été soumis à des sonorités aussi bruyantes, l'auditeur soit charmé d'entendre enfin une phrase de chant ou d'instrument accompagnée par un seul violoncelle, une harpe et un cor anglais. Il y a dans cette opposition, dans ce contraste, une explication de l'effet agréable produit par divers passages du *Lohengrin*. On respire enfin après une course haletante; c'est le bienfait d'un peu de silence après un grand bruit.

Que Richard Wagner ait été un compositeur possédant une science consommée, personne ne le conteste. C'était un symphoniste de premier ordre dans le sens technique. Il n'y a aucun instrument dont il n'ait su tirer le parti le plus habile, pas un agencement de sons qu'il n'ait su produire, pas un contrepoint dont il ne se soit joué avec la plus étonnante facilité. Mais il a manqué de goût et de mesure; l'harmonie des proportions lui était

inconnue ; l'inspiration dictée par le sentiment lui est demeurée étrangère. Lorsqu'il a trouvé une pensée mélodique qui se rattachait à l'ordre musical, on est étonné d'y retrouver des formes presque banales. La stérilité de son imagination sur ce point explique son système de bannissement de la *mélodie absolue*.

Les morceaux les plus remarquables de la tétralogie de Richard Wagner sont les suivants : dans le *Rheingold*, le Chant des Nymphes, quoiqu'il se fasse entendre sur une note pédale, le *mi* bémol, qui dure deux cents mesures! l'air du *Dieu Logé*, la *marche des Dieux* et le trio des Nymphes du Rhin ; dans *la Walkyrie*, l'hymne au printemps, la chevauchée des Walkyries sur des arpèges de violon interminables, la scène des adieux de Wotan et de Brunehilde ; dans *Siegfried*, la symphonie pendant laquelle le héros s'abandonne à ses rêveries sous un tilleul, et le duo d'amour qui termine l'acte ; dans le *Crépuscule des Dieux*, la marche funèbre et la scène finale de la catastrophe du Walhalla. Cette polyphonie, cette conception babylonienne n'est grande et puissante que par sa masse, et elle ne fera pas plus oublier les chefs-d'œuvre de nos maîtres que les monstrueux monuments d'Éléphanta et du Cambodge ne détourneront notre admiration des beautés sereines du Parthénon et de la majestueuse et harmonieuse ordonnance de nos cathédrales gothiques. Tant pis pour les *Niebelungen* et pour le titan musical de Bayreuth. Il n'a pu escalader le ciel, et ses imprécations demeureront impuissantes. Berlioz, son prédécesseur dans cette campagne haineuse contre les plus glorieux représentants de l'art musical, n'a pas été et ne sera pas plus heureux. Le succès du *Barbiere di Siviglia*, d'*Otello*, du *Mosè*, de *Semiramide*, l'impatientait au point qu'on lit ceci dans ses *Mémoires* : « Je me suis alors plus d'une fois demandé comment je pourrais m'y prendre pour miner le Théâtre Italien et le faire sauter un soir de représentation avec toute sa population rossinienne. » Il est inutile de dire que *le Barbier de Séville*, *Othello* et *Moïse* ont survécu jusqu'ici et survivront encore longtemps à *Benvenuto Cellini* et aux *Troyens* de Berlioz.

CHAPITRE XXIII

DANSES PARTICULIÈRES CHEZ DIVERS PEUPLES

Les danses antiques, helléniques ou barbares, les danses orientales, les opéras-ballets et les ballets de cour ont été l'objet d'explications historiques dans des chapitres précédents. Mais la manifestation publique ou théâtrale de poses gracieuses, de mouvements harmonieux du corps, d'un exercice condensé des muscles, la vue d'attitudes variées et expressives des danseurs, devaient naturellement en provoquer l'imitation dans l'intérieur des familles et dans les réunions de société. Comme en toutes choses, les artistes fournissent des modèles, et les amateurs les reproduisent en les modifiant selon leur goût et leurs convenances.

Je ne parlerai donc plus des danses sacrées en l'honneur des dieux, des danses armées, pyrrhiques, bachiques, saliennes, etc. Mais il y a quelques mots à dire sur les espèces variées de danses cultivées au point de vue du plaisir et d'un délassement dont la frivolité n'exclut pas l'utilité comme complément d'une éducation libérale.

A notre époque on ne danse plus, on saute ; et il n'y a, à mon avis, d'autre différence entre les danseurs des salons les plus à la mode et les paysans des montagnes que le costume, les manières, la chaussure élégante. Je n'affirmerais point que la mesure marquée par le galoubet et le tambourin ne soit mieux suivie par les danseurs des Pyrénées que celle du piano par nos conducteurs de cotillon.

Quel rapport, par exemple, existe-t-il entre la sauteuse, dite à deux temps, et le rythme ternaire de la valse?

Il me faut remonter à une autre époque pour retrouver une sorte de danse se rattachant à l'art musical, à des rythmes variés.

La *pavane* était dansée sur une mesure assez lente, en grand costume espagnol et l'épée au côté. Le cavalier soulevait sa cape en arrondissant le bras et en mettant la main sur son épée, offrant ainsi comme l'image d'un paon faisant une roue de sa queue (*pavonis instar*), d'où le nom de pavane a été donné à cette danse, dont on a attribué l'invention à Fernand



Le *fandango.*

Cortez. C'est la pavane qu'on dansait en Espagne le Jeudi Saint dans les églises, à titre d'hommage rendu au Saint-Sacrement, et cette coutume est encore pratiquée à Tolède pendant la Semaine Sainte.

L'Espagne est le pays de l'Europe où l'on a le plus dansé. Voici les genres de danse qui lui appartiennent :

La *sarabande*, danse noble à trois temps accompagnée de castagnettes;

La *seguidilla*, *corriente* (courante), dansée à six, par trois cavaliers et trois dames;

La *danse mauresque ;*

La *jota aragonese*, l'*aragonaise*, dansée aussi en Catalogne;

Le *fandango*, de toutes les danses espagnoles la plus nationale; le rythme



Une danse funèbre à Jijona (province d'Alicante).

en est très vif et les pas caractéristiques, si l'on peut donner le nom de pas à des trépignements perpétuels accompagnés de déhanchements violents ;

Le *zapateado*, danse également bruyante avec frappements de pieds ;

Le *zorongo*, danse vive accompagnée par des battements de mains ;

Le *bolero*, danse noble et plus retenue, souvent accompagnée de chants ;

La *cachucha*, pas dansé par une femme seule ;

La *guaracha*, danse théâtrale.

Une danse funèbre est encore pratiquée dans quelques provinces de l'Espagne. La gravure qui précède représente l'une de ces cérémonies, moitié orientales, moitié chrétiennes, dont la coutume a traversé les âges. Une enfant de six à sept ans, habillée comme pour un jour de fête, couronnée de fleurs d'oranger, est étendue morte sur une table où brûlent quatre cierges. La jeune mère, assise près de ce lit funèbre, est accablée de douleur. Mais « *Està con los angeles* », c'est un ange au ciel, et, malgré le chapeau de Basile dont le dessinateur a affublé le curé, c'est encore lui qui apporte à la pauvre mère la plus réelle consolation. Les paysans de Jijona, où la scène se passe, traduisent dans leur rude langage cette pieuse croyance. Ce langage est celui d'une danse ou plutôt d'une pantomime avec frappements de pieds pendant que d'autres l'accompagnent de la guitare et des castagnettes, auxquelles se mêle un chant de circonstance : « *Està con los angeles* », répètent-ils, et les cloches du village sonnent *à gloria* au lieu de sonner le glas mortuaire, *tocar à muerto.*

C'est ainsi qu'on retrouve, sous toutes les latitudes et sous des aspects divers, les croyances consolatrices qui font inscrire chez nous au bas du billet de part de la mort de l'enfant le plus aimé : *Laudate Dominum*, au lieu de : *De profundis.*

L'Italie a aussi ses danses populaires. J'ai parlé dans un autre chapitre de l'antiquité de la *tarentelle* et de la *sicilienne.* Il convient d'ajouter la *forbane*, danse des gondoliers vénitiens, la *trévisane*, dansée en Lombardie, et la *montferrine*, espèce de bourrée dansée par les Milanaises.

Le *salterello*, enfin, est une danse des paysans de la campagne romaine.

Une danse d'origine provençale en faveur dans les palais italiens, la *volte*, se répandit en France sous le règne de Charles IX. On dit que Marguerite de Valois la dansait avec beaucoup d'élégance et de charme. La volte n'est autre chose que la valse.

En France, les danses provinciales connues sous le nom de *branles*

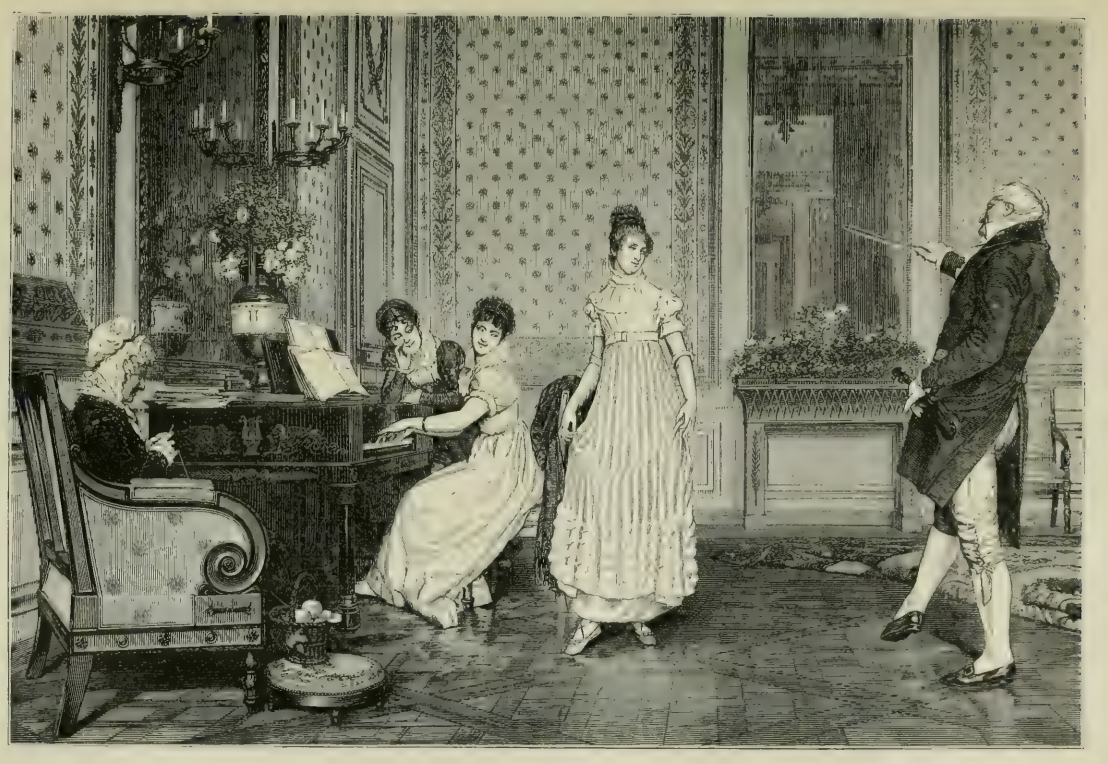
étaient multipliées. Il y avait le branle de Poitou, celui du Haut-Barrois, les branles d'Écosse et de Bretagne. Henri IV était un intrépide danseur : sa danse favorite était l'*antiquaille*, qui dépassait les autres en hardiesse, voire même la *gaillarde*.

On distinguait la haute et basse danse, la danse dite *par en haut*, de la danse noble beaucoup plus posée, presque terre à terre.



Le maître à danser jouant de la pochette.

Les différentes sortes de danses usitées en France ont été la *chaconne*, sur des airs à trois temps; le *menuet* (*minuetto*), originaire du Poitou, nommé ainsi en raison des petits pas qu'on faisait pour le danser; la *passacaille*, dont l'étymologie (*pasa calle*) démontre la provenance espagnole: son rythme musical est ternaire; la *gavotte*, dont le nom vient du pays des Gavots, montagnards des environs de Gap; elle se danse sur une me-



La leçon de danse.

sure binaire dans un mouvement modéré; le *rigaudon*, inventé par le maître à danser Rigaud, de Marseille; la *bourrée d'Auvergne;* la *farandole*, danse provençale.

La *bocane* fut en vogue dans le cours du dix-septième siècle. Elle a eu pour auteur le sieur Bocan, maître à danser des reines d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne. Sa vanité et sa fatuité sont restées longtemps proverbiales; quoiqu'il fût laid et presque contrefait, il enseignait à merveille.

Les maîtres à danser formaient alors une corporation annexée à celle des joueurs de violons et des ménétriers. On sait par la scène de Molière toute l'importance qu'ils se donnaient aux yeux des bourgeois. Le chef de leur maîtrise était le *roi des Violons*, ce qui montre que leur art était considéré comme subordonné à la musique; et en effet la danse ne peut être imaginée sans un concours de voix ou d'instruments; les enfants eux-mêmes chantent spontanément en dansant en rond. Les maîtres à danser donnaient leurs leçons avec le petit violon de poche appelé *pochette*, qui rend à l'octave les sons du violon. Ce sont eux qui affublaient les danses des noms les plus singuliers : c'étaient la *folâtre*, la *créole*, le *petit-maître*, la *jolie-meunière*, la *belle-esclave*, la *montgolfier*, la *suédoise*, la *gibraltar*, la *moscovite*.

La *gigue* est la danse nationale anglaise. Je ne sais si l'étymologie familière de *gigot* qu'on donne à ce nom est exacte. Il est de fait que le mouvement imprimé au haut de la jambe est perpétuel.

La *chaîne anglaise* est formée de deux haies de danseurs; chaque couple en parcourt l'étendue en sautillant, car l'Anglais saute toujours en dansant.

Les Grecs modernes ont conservé des figures de danse qui paraissent remonter à des temps anciens; ce sont la *candiote*, l'*angrismène* et l'*hyporchématique*. Les Spartiates dansent encore la *pyrrhique* en robes courtes avec un carquois garni de flèches et l'arc tendu. J'ai parlé plus haut de la danse antique de *la grue;* elle est encore pratiquée dans l'Attique.

Depuis que la contredanse, *country-danse*, a été importée d'Angleterre en France, elle y est demeurée prépondérante. Depuis le commencement du siècle, on n'a dansé, dans les bals et les salons, que le quadrille et la valse, jusque vers l'année 1842, époque de l'irruption de danses étrangères, hongroises, polonaises, écossaises. La *polka* surtout fit fureur, et, malgré la supériorité sur elle de la *mazurka*, de la *redowa*, de la *varso-*

riana et de la *scotisch*, elle resta maîtresse du parquet. Cellarius et Markowski furent les professeurs les plus renommés de ces danses nouvelles.

La *polonaise*, qu'il ne faut pas confondre avec les figures qui précèdent, est une marche-promenade très gracieuse qui sert d'intermède à d'autres danses.

Le rythme original de cette marche cadencée a inspiré d'admirables morceaux de piano et pièces instrumentales à de grands compositeurs, tels que Weber, Hummel, Chopin, Liszt. On entend souvent dans les concerts la polonaise de Struensée, un des chefs-d'œuvre de Meyerbeer.

Enlever à l'Allemagne l'origine de la valse, qui depuis trois siècles est regardée comme sa danse nationale, c'est là une bien faible revanche. Cependant la vérité historique l'exige. La valse telle que l'a définie Blasis dans son *Manuel complet de la danse*, se compose de deux pas, chacun de trois temps par mesure, suivant les principes de la musique. Chacun des deux pas complète le demi-tour de valse, qui dure une mesure; ces deux pas ensemble forment le tour entier de valse, exécuté en deux mesures. Elle était connue pendant le moyen âge en Provence sous le nom de *volta*, et l'air sur lequel on la dansait s'appelait *ballada*. J'ai dit plus haut que Marguerite de Valois la fit adopter à la cour. Un grand nombre d'airs à danser à trois temps datent de cette époque et coïncident avec le succès de la valse pendant tout le seizième siècle.

La valse est de tous les genres de danse celui qui se prête le plus aux rêves de l'imagination, aux plaisirs de l'oreille et des sens. Le tour élégant des phrases musicales, l'ardeur constante d'un rythme entraînant, quelquefois même l'accent passionné de la mélodie offrent les plus séduisantes images. Il ne faut pas s'étonner si la plupart des plus grands musiciens se sont complus à écrire des valses dont plusieurs sont restées célèbres. Le lecteur se rappellera l'*Invitation à la valse* de Weber, les six valses de Beethoven, les valses de Chopin, de Schuloff, de Joseph Strauss, de Lanner, de Labitzki. Meyerbeer a tiré du rythme ternaire un effet dramatique dans la valse infernale de *Robert le Diable*, tandis que Weber l'interprétait gracieusement dans la valse de *Robin des Bois*. La *valse du duc de Reichstadt* a été longtemps populaire, et plus récemment on a exécuté sur tous les pianos la valse composée par Burgmüller et introduite dans le ballet de *Giselle* d'Adam. On a chanté dans tous les salons la belle *valse de Venzano*, et *il Baccio* d'Arditi, interprété par l'admirable voix de Mme Adelina Patti, a eu aussi son heure de succès.

CHAPITRE XXIV

RÉSUMÉ NOMINAL DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DEPUIS LES TEMPS ANCIENS JUSQU'A NOS JOURS

Tableau historique musical indiquant les compositeurs, les théoriciens, les érudits, les historiens de l'art musical, les chanteurs et les cantatrices, les organistes, les artistes instrumentistes, les chorégraphes et danseuses, les facteurs d'orgues, les luthiers, les acousticiens et généralement toutes personnes dont le nom appartient à l'histoire de la musique, classés par ordre alphabétique dans chaque siècle et selon la nature de leurs fonctions à partir du quinzième siècle.

NOMS BIBLIQUES

XIe SIÈCLE

Jubal, fils d'Ada et de Lameth, de la postérité de Caïn, constructeur d'instruments de musique.

Il fut le père de ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue. *Genèse*, chap. IV, v. 21.

David (le roi), auteur des psaumes et cité comme harpiste dans la Bible.

Héman, chantre du temple de Jérusalem.

Asaph, chantre du temple de Jérusalem.

Idithun, chantre du temple de Jérusalem.

Salomon (le roi), organisateur de la musique du temple de Jérusalem.

NOMS MYTHOLOGIQUES

Minerve, déesse inspiratrice des arts élevés.

Mercure, dieu inventeur de la lyre.

Apollon, dieu des vers et de la musique.

Hyagnis, musicien phrygien, père de Marsyas.

Marsyas, rival malheureux d'Apollon.

Philammon, poète et musicien.

Thrace, fils d'Apollon et de Chioné.

Euterpe, muse de la musique.

Polymnie, muse de la poésie lyrique et de la mimique.

Amphion, joueur de lyre.

Olympe, musicien grec.

Orphée, personnification de l'art musical.

Pan, dieu inspirateur de la musique sensuelle et des instincts grossiers.

Syringe, nymphe qui présidait aux jeux agrestes.

NOMS ANTÉRIEURS A L'ÈRE CHRÉTIENNE

IXe SIÈCLE

Thalétas, célèbre musicien crétois, auteur de Pæans que Pythagore se plaisait à chanter.

VIIe SIÈCLE

Archiloque, poète et musicien grec.
Arion de Méthymne, poète et citharède lesbien.
Cépion, musicien grec.
Mimnerme, poète et musicien grec de Colophon.
Nanno, joueuse de flûte grecque.
Terpandre, célèbre musicien grec, Lesbien.
Xénophane, philosophe, fondateur de l'école d'Élée, poète et théoricien.

VIe SIÈCLE

Clonas, musicien grec, flûtiste.
Ibycus, joueur de sambuque ou lyre phénicienne.
Lasus d'Hermione, musicien grec.
Polymnestes de Colophon, musicien grec ionien.
Pratinas de Phlionte, poète lyrique grec.
Pythagore, philosophe et théoricien.

Ve SIÈCLE

Phrynis, poète et musicien grec de Lesbos, premier lauréat des fêtes des Panathénées.
Platon, philosophe grec.
Timothée de Milet, poète et musicien.

IVe SIÈCLE

Aristote, philosophe péripatéticien, auteur de plusieurs ouvrages sur la musique, qui sont perdus, et de divers fragments sur des parties de cet art dans ses *Problèmes*, dans *la Politique* et dans *la Poétique*.
Aristoxène, philosophe péripatéticien, auteur de plusieurs ouvrages sur la musique.
Damon, musicien grec qui eut pour élèves Périclès et Socrate.
Héraclide de Pont, philosophe grec.
Philoxène, poète et musicien, né à Cythère, esclave acheté par Mélanippide.

IIIe SIÈCLE

Euclide, théoricien.

IIe SIÈCLE

Héron d'Alexandrie, théoricien

Ier SIÈCLE

Hoai-Nan-Tsée, écrivain chinois sur la musique.
Vitruve, théoricien (acoustique et orgues hydrauliques).
Xutus, joueur de flûte grec et favori d'Antoine.

NOMS CLASSÉS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DANS CHAQUE SIÈCLE

Ier SIÈCLE

Bacchius le Vieux, écrivain grec, auteur d'un dialogue sur la musique intitulé : Εἰσαγωγὴ περὶ μουσικῆς.
Néron, empereur romain et chanteur.
Nicomaque, philosophe syrien, auteur d'un traité de musique : Ἁρμονικῆς Ἐγχειρίδιον (manuel d'harmonie).
Plutarque, historien, auteur d'un traité sur la musique.
Terpnus, joueur de cithare sous Néron.
Torpus, flûtiste, professeur de Néron.

IIe SIÈCLE

Apulée, philosophe platonicien.
Athénée, auteur grec.
Didyme d'Alexandrie, écrivain grec.
Mésomèdes, poète grec, esclave affranchi, favori d'Adrien, auteur d'un hymne à Némésis.
Pausanias, historien.
Claude Ptolémée, théoricien.
Aristide Quintilien, théoricien.
Théon de Smyrne, théoricien.

IIIe SIÈCLE

Alypius d'Alexandrie, théoricien.
Clément d'Alexandrie, philosophe platonicien et docteur.
Porphyre, philosophe néoplatonicien.

IVe SIÈCLE

Saint Ambroise, docteur, poète et liturgiste.
Saint Augustin, auteur du traité *De Musicâ*
Pollux, historien grec, auteur de l'*Historia physica*. (Il vivait sous l'empereur Valens.)

Ve SIÈCLE

Boèce, théoricien.
Gaudence, écrivain latin.
Martianus Capella, théoricien.

VIe SIÈCLE

Saint Grégoire le Grand, pape, poète, liturgiste, auteur de l'*Antiphonaire centon*.
Hesychius de Milet, écrivain grec.
Saint Isidore de Séville, théoricien.

VIIe SIÈCLE

Abou Câb Honayn, musicien arabe.
Bède le Vénérable, théoricien.
Ibn Mouhriz, chanteur arabe.
Ibn-Souraydj, chanteur arabe.
Saint Jean Damascène, écrivain, poète et hymnographe grec.

VIIIe SIÈCLE

Alcuin, écrivain latin et théoricien.
Ibn Aïcha, chanteur arabe.

IXe SIÈCLE

Georges, prêtre vénitien, constructeur de l'orgue placé à Aix-la-Chapelle par les ordres de Louis le Débonnaire.
Gerbert, pape sous le nom de Sylvestre II, inventeur d'orgues à vapeur placées dans l'église de Reims et dans l'abbaye de Saint-Bertin en Artois.
Giafar, Arabe qui construisit l'orgue donné à Charlemagne par le calife de Bagdad.
Notker le Bègue, écrivain et auteur de séquences.
Reginon de Prum, théoricien.

Xe SIÈCLE

Al-Farabi, théoricien arabe.
Saint Odon de Cluny, théoricien.
Remi d'Auxerre, théoricien.

XIe SIÈCLE

Aribon, théoricien.
Bernon de Richenau, théoricien.
Francon de Cologne, théoricien.
Guido d'Arezzo, professeur et théoricien. (x^e et xie siècles.)
Hermann Contract, théoricien.
Le moine **Hucbald**, professeur et théoricien. (x^e et xie siècles.)
Psellus, écrivain byzantin.
Robert le Pieux, roi de France, compositeur de répons en plain-chant.

XIIe SIÈCLE

Abailard, docteur, poète et musicien.
Arnault de Marueil, poète et musicien.
Saint Bernard, auteur d'un traité de chant intitulé *Maneria*.
Bernard de Ventadour, poète et musicien.
Bertrand de Born, poète et musicien.
Folquet de Marseille, poète et musicien.
Guilhem IX, comte de Poitiers, poète et musicien.
Guilhem de Cabestaing, poète et musicien.
Jean de Garlande, théoricien.
Peire d'Auvergne, poète et musicien.
Peire Ramon de Toulouse, poète et musicien.
Peire Rogier, poète et musicien.
Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, poète et musicien.
Pons de Capdueil, poète et musicien.
Rambault III, comte d'Orange, poète et musicien.
Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, poète et musicien.
Robert Ier, dauphin d'Auvergne, poète et musicien.

XIIIe SIÈCLE

Adam de la Halle, trouvère et compositeur (dit le Bossu d'Arras).
Aimeric de Péguilain, poète et musicien.
Gaucelm Faidit, poète et musicien.
Guiraut de Borneil, poète et musicien.
Guiraut Requier, poète et musicien.
Jacopone da Todi, poète et musicien (moine franciscain), auteur du *Stabat Mater*.
Jérôme de Moravie, théoricien.
Marchetto de Padoue, théoricien.
Odington, bénédictin anglais, théoricien.
Georges Pachymère, historien byzantin, auteur d'un traité de musique.
Peire Cardinal, poète et musicien.
Peire Vidal, poète et musicien.
Perdigon, poète et musicien.
Philippe de Vitry, théoricien.
Rambaut de Vaqueiras, poète et musicien.
Sordel, poète et musicien.
Thibaut IV, comte de Champagne, poète et compositeur.
Thomas de Celano, poète et musicien, religieux franciscain, auteur du *Dies iræ*.
Uc de Saint-Cyr, poète et musicien.

XIVe SIÈCLE

Barlaam, moine grec, écrivain.
Guillaume Dufay, compositeur flamand.
Faber (Nicolas), facteur d'orgues allemand.
Jean de Meuris, théoricien, auteur d'un traité sur la musique figurée (*Ars mensurabilis*,

Lampadarius (Jean), chantre grec et écrivain.
Landino Francesco (**il Cieco**), organiste aveugle.
Lescurel, musicien et auteur de rondeaux.
Guillaume de Machault, compositeur et poète.
Manuel Bryenne, écrivain grec sur la musique, auteur des *Harmoniques*.
Philippe de Lannoy, facteur d'orgues à Anvers.
Squarcialupi, organiste.

XVe SIÈCLE

Compositeurs.

Busnois, compositeur belge.
Caron, compositeur français.
Egide Binchois, compositeur belge.
Genet Elzear, surnommé Carpentras, compositeur de la chapelle Papale.
Josquin Desprès, compositeur flamand.
La Rue (Pierre de), compositeur flamand.
Obrecht, compositeur flamand.
Ockeghem, compositeur belge, chapelain de Louis XI.
Robert Morton, musicien du duc de Bourgogne Philippe le Bon.
Tinctoris (Jean), compositeur, maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples et de Sicile.

Organistes.

Hofhaimer, organiste.
Murede (Bernhard), organiste allemand et facteur d'orgues à Venise. Inventeur du clavier à pédales.
Virdung, organiste.

Théoriciens.

Dunstaple, théoricien écossais.
Egidius de Murino, théoricien.
Gafori, théoricien.

René (le roi), auteur de rondeaux.

Facteur d'orgues.

Traxdorff, facteur d'orgues à Nuremberg.

XVIe SIÈCLE

Compositeurs.

Alexandre Agricola, compositeur belge.
Allegri (Gregorio), compositeur romain
Anerio, compositeur romain.
Animuccia, compositeur florentin.
Arcadelt, compositeur (Pays-Bas).
Asola, compositeur de musique sacrée.
Beaulieu, compositeur de la chambre de Henri III, l'un des auteurs du ballet comique de la Royne.
Jean Bennet, compositeur anglais.
J. de Berchem, compositeur flamand.
William Bird, compositeur anglais.
Valerio Bona, compositeur et théoricien.
Giulio Caccini, chanteur et compositeur.
Cavalieri, compositeur et théoricien.
Claudin de Sermisy, compositeur français.
Jacques Clément (Clemens non papa), compositeur.
Créquillon, compositeur belge.
Cyprien de Rore, compositeur.
Donati, compositeur vénitien.
Benedictus Ducis, compositeur belge.
Frescobaldi, compositeur.
Gabrieli (André), compositeur.
Nicolas Gombert, compositeur belge.
Claude Goudimel, compositeur.
Guerrero, compositeur espagnol.
Hans Sachs, maître-chanteur.
De la Hèle, compositeur flamand.
Clément Jannequin, compositeur.
Claude Lejeune, compositeur.
Lepeintre, musicien.
Luther, auteur de quelques chants religieux.
Maillard, compositeur.
Marenzio, compositeur.
Merulo, organiste et compositeur.
Thomas Morley, compositeur anglais.
Petrus Moullu, compositeur de la chapelle Pontificale.
Jean Mouton, compositeur, chantre du roi sous les règnes de Louis XII et de François Ier.
Nanini, compositeur.
Palestrina (Pierluigi da), compositeur (école romaine).
Jacques Peri, compositeur.
Philippe de Mons, compositeur belge, un des maîtres de la chapelle Impériale.
Prætorius, écrivain et compositeur.
Roland de Lassus ou de Lattre, compositeur belge.
Salomon Rossi, compositeur israélite.
François Roussel, compositeur de la chapelle Pontificale.
Szamotulski, compositeur polonais.
Jacques Vaet, compositeur belge.
Horace Vecchi, compositeur.
Verdelot, compositeur belge.
Vincent Lusitano, compositeur portugais.
Vittoria, compositeur espagnol (école romaine).
Adrien Willaert, compositeur flamand.

Organistes.

Corteccia, organiste.
Hofhaimer, organiste.

Guidetti, plain-chantiste, auteur du *Directorium chori*.
Hollander, contrapontiste.
John Bull, organiste.
Milleville (Alexandre), organiste.
Perego, plain-chantiste.
Schmidt, organiste.
Senfel, organiste.

Théoriciens.

Ganassi del Fontego (Sylvestre), auteur de *La Fontegara*, professeur de flûte et de viole.
Glaréan, théoricien.
Vicentino, théoricien.
Zarlino, théoricien.
Saint Philippe de Néri, amateur et protecteur des arts, fondateur de l'Oratoire.

Luthiers.

Duiffoprugcar, luthier de Bologne.
Les Amati, luthiers de Crémone. — André, Nicolas, Antoine, Jérôme-Nicolas (le plus célèbre des membres de cette famille).
Valvasori, facteur d'orgues.

Imprimeurs.

Petrucci, inventeur des caractères mobiles de typographie musicale et du double tirage rouge et noir.
Phalèse, imprimeur de musique à Louvain.

XVIIe SIÈCLE

Compositeurs.

Abbatini, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, compositeur.
Agostini, directeur de la chapelle du Vatican, compositeur.
Ariosti, compositeur.
Bassano, compositeur vénitien.
Bernabei, compositeur romain.
Biancheri, compositeur et théoricien.
Jean-Marie Bononcini, compositeur et théoricien.
Bonsignac, compositeur de musique d'église.
Cambert, compositeur d'opéras.
Campra, compositeur d'opéras.
Carissimi, compositeur romain.
Cavalli, compositeur.
Colasse, compositeur d'opéras.
Destouches, compositeur d'opéras.
Draghi, compositeur ferrarais.
Henri Dumont, compositeur de musique sacrée.
Giovanelli, compositeur et plain-chantiste.
Guédron, chanteur et compositeur, surintendant de la musique de Louis XIII.
Guislain, compositeur.
Herredia, compositeur espagnol.
Jean IV, roi de Portugal, auteur de quelques compositions.
Lalande, compositeur et maître de chapelle.
Legrenzi, compositeur vénitien.
Lopez ou **Lupus**, compositeur portugais.
Lulli (Baptiste), compositeur d'opéras.
Marcello, compositeur vénitien.
Monteverde, compositeur.
Mouret, compositeur.
Penna (Laurent), compositeur de musique sacrée et théoricien.
Pereira, compositeur portugais.
Pollarolo, compositeur.
Purcell, compositeur anglais.
Perti, compositeur.
Sabbatini, compositeur théoricien.
Alex. Scarlatti, compositeur, chanteur, harpiste, organiste.
Domenico Scarlatti, compositeur.
Stradella, compositeur.
Louis Viadana, compositeur, inventeur de la basse continue.
Vincent, professeur de composition à Paris.

Organistes.

Buxtehude, organiste.
De Chambonnières, organiste.
Champion, organiste.
Froberger, organiste.
Lebègue, organiste.
Nivers, plain-chantiste et organiste.
Raison, organiste.
Reincke, organiste des Pays-Bas.
Roquette, organiste de Notre-Dame, à Paris.

Chanteurs et cantatrices.

Abell, ténor et luthiste anglais.
Leonora Baroni, cantatrice italienne.
Beaumavrielle, chanteur, basse-taille.
Des Argues, professeur de chant.
Desmatins (Mlle), cantatrice de l'Opéra.
Balthasar Ferri, chanteur italien, sopraniste.
Duménil, acteur de l'Opéra, haute-contre.
Gaye, chanteur.
Michel Lambert, chanteur et professeur.
Maupin (Mlle), cantatrice de l'Opéra.
Nyert, musicien de la chambre de Louis XIII.
Le Rochois (Mlle), cantatrice de l'Opéra.
Saint-Aubin (Mlle), chanteuse de l'Opéra.
Saint-Christophe (Mlle), (chanteuse de l'Opéra).
Scaramuccia, comédien et chanteur.
Tosi, sopraniste et professeur.

Maîtres de musique.

Formé, maître de musique de la chapelle et de la chambre de Louis XIII.

Frémaut, maître de musique de la cathédrale, à Paris.
Moulinié, maître de musique de la chapelle et de la chambre de Louis XIII.
Picot, maître de musique de la chapelle et de la chambre de Louis XIII.

Instrumentistes.

François Conti, théorbiste et compositeur.
Corelli, compositeur et violoniste.
Guignon, violoniste.
Jenkins, compositeur anglais, violiste de Charles Ier.
Gautier, luthiste.
Hedington (Charles et Jacques), luthistes écossais.
L'Enclos, père de Ninon de l'Enclos, habile luthiste.
Mérande, luthiste.
Mertel (Élie), luthiste strasbourgeois.
Mouton, luthiste de la chambre du roi Louis XIV.
Julien Périchon, luthiste parisien.
Le Polonais, luthiste célèbre.
Richomme, violoniste de Louis XIII.
Simpson, violiste anglais.
Jean Vosmény et son frère, luthistes.

Théoriciens.

Allacci, écrivain, auteur de la *Dramaturgia*, Rome. 1666.
Burette, théoricien.
Doni, théoricien florentin.
Dom Jumilhac, écrivain plain-chantiste.
Kircher (le P.), écrivain théoricien, auteur de la *Musurgia*.
Ly Koang-ty, écrivain chinois.
Meibomius, écrivain, éditeur des traités anciens sur la musique grecque.
Le P. Mersenne, théoricien.
Quinault, auteur de livrets d'opéras.
Sauveur, acousticien.

Facteurs d'orgues et luthiers.

Antegnati, facteur d'orgues.
Azzolino della Ciaja, facteur d'orgues.
Christian Forner, facteur d'orgues.
Martini, facteur d'orgues.
Joseph Serassi, facteur d'orgues.
Stradivarius, luthier.

XVIIIe SIÈCLE

Compositeurs.

Albinoni, compositeur vénitien.
Anfossi, compositeur.
Arne, compositeur anglais.
Asioli, compositeur italien.
Bach (Sébastien), compositeur et organiste.
Batistin, compositeur italien, a écrit pour l'opéra français.
Bellermann (Constantin), compositeur.
Benda (Georges), compositeur.
Bianchi (François), compositeur.
Boccherini, compositeur.
Bortniansky, compositeur russe et maître de la chapelle impériale.
Caldara, compositeur vénitien.
Candeille, compositeur.
Catel, compositeur théoricien.
Chabanon de Maugris, poète et compositeur.
Champein, compositeur.
Ciampi, compositeur.
Cimarosa, compositeur.
Clari, compositeur.
Clerembault, compositeur.
Colin de Blamont, compositeur.
Dalayrac, compositeur.
Danzi, compositeur.
Dauvergne, compositeur.
Desède, compositeur.
Devienne, compositeur.
Dibdin, compositeur et comédien anglais.
Doche, compositeur.
Duni, compositeur.
Durante, compositeur napolitain.
Farinelli, compositeur dramatique.
Fenaroli, professeur et compositeur.
Fioravanti, compositeur.
Floquet, compositeur.
Francœur, compositeur et surintendant de la musique du roi.
Galuppi dit **Buranello**, compositeur vénitien.
Gaveaux, compositeur et acteur.
Gazzaniga, compositeur.
Giordani, compositeur.
Glück, compositeur d'opéras.
Gossec, compositeur.
Gresnick, compositeur.
Grétry, compositeur.
Guglielmi, compositeur.
Gyrowetz, compositeur.
Hændel, compositeur.
Hasse (il Sassone), compositeur.
Joseph Haydn, compositeur.
Michel Haydn, compositeur.
Himmel, compositeur.
Keyser, compositeur.
Kozeluch, compositeur bohème.
Kozlowski, compositeur polonais
Langlé, compositeur et théoricien.
Lattilla, compositeur napolitain.
Lebrun, compositeur.
Lemoyne, compositeur.
Linley (Thomas), compositeur anglais.
Liverati, compositeur bolonais.
Leo (Léonard), compositeur napolitain.

Lotti, compositeur vénitien.
Le P. Martini, écrivain, compositeur.
Martini, compositeur d'opéras.
P. Mattei, contrapontiste.
Mondonville, compositeur.
Monsigny, compositeur.
Montéclair, compositeur et écrivain.
Mozart (Wolfgang), compositeur.
Naumann, compositeur allemand.
Nicolo Isouard, compositeur.
Orlandini, compositeur.
Paisiello, compositeur.
Perez, compositeur.
Pergolèse, compositeur.
Philidor, compositeur.
Piccinni, compositeur.
Porpora, compositeur.
Portogallo Simao, compositeur portugais.
Rameau, compositeur et théoricien.
Rebel, compositeur.
Guillaume Reeve, compositeur anglais.
Rey, compositeur.
Abbé Roze, compositeur.
Sacchini, compositeur.
Salieri, compositeur.
Sammartini, compositeur.
Joseph Sarti, compositeur.
Solié, acteur et compositeur.
Steibelt, compositeur et pianiste.
Tarchi, compositeur.
Terradeglias, compositeur espagnol.
Traetta, compositeur napolitain.
Tritto, compositeur napolitain.
Vinci, compositeur napolitain.
Viotti, compositeur.
Vogel, compositeur.

Écrivains et théoriciens.

Dom Bédos, auteur de l'*Art du facteur d'orgues*.
De la Borde (Benjamin), historien.
Burney, écrivain anglais.
Busby, écrivain anglais et compositeur.
Chabanon (Michel Paul Gui de), théoricien.
Chladni, acousticien.
Euler, théoricien.
Forkel, théoricien.
Fux, théoricien et compositeur.
Gerbert (abbé Martin), historien et théoricien.
Ginguené, écrivain.
Grimm, écrivain.
Hawkins, historien musical anglais.
Lebeuf (abbé), écrivain.
Marburg, théoricien.
Matheson, théoricien et compositeur.
Noverre, chorégraphe.
Riccoboni (Lelio), auteur italien.
J.-J. Rousseau, écrivain.
Roussier (abbé), théoricien.
Vogler (abbé), compositeur et théoricien.
William Jones, orientaliste.

Chanteurs et cantatrices.

Aguiari (Lucrèce, dite la Bastardella ou Bastardina, cantatrice italienne.
Arnould (Mlle Sophie), cantatrice (Opéra).
Bassi, chanteur italien.
Beaumesnil (Mlle), cantatrice (Opéra).
Candeille (Mme **Simons**), cantatrice, compositeur, auteur dramatique.
Chanem, chanteuse hindoue et bayadère renommée de la cour des rajahs.
Chassé, chanteur (Opéra).
Chenard, chanteur (Opéra-Comique).
Clairval, chanteur (Opéra-Comique).
Crescentini, sopraniste.
Davide, chanteur italien.
Dillsour, chanteur hindou célèbre.
Dugazon (Mme), actrice et chanteuse.
Eremans (Mlle), cantatrice (Opéra).
Farinelli Broschi, chanteur sopraniste.
Favart, auteur dramatique (Opéra-Comique).
Favart (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Gabrielli (Catherine), cantatrice.
Gavaudan, chanteur (Opéra-Comique, XVIIIe et XIXe siècles).
Gavaudan (Mme), chanteuse (Opéra-Comique, XVIIIe et XIXe siècles).
Gonthier (Mme), actrice (Opéra-Comique).
Guadagni, contraltiste.
Jeliotte, chanteur (Opéra).
Joachim Conti, chanteur.
Laguerre (Mlle), cantatrice (Opéra).
Lainez, acteur et chanteur (Opéra).
Lampadarius (Pierre), chantre grec.
Larrivée, acteur et chanteur (Opéra).
Laruette, acteur et compositeur (Opéra-Comique).
Lays, chanteur (Opéra).
Lebrun (Mme), cantatrice.
Legros, chanteur, haute-contre (Opéra).
Lemaure (Mlle), cantatrice (Opéra).
Lepage, acteur de l'Opéra, basse-taille.
Levasseur (Mlle Rosalie), cantatrice (Opéra).
Maillard (Mlle), cantatrice (Opéra).
Mara (Mme), cantatrice.
Marchesi, chanteur.
Martin, chanteur (Opéra-Comique, XVIIIe et XIXe siècles).
Martini (il Senesimo), chanteur sopraniste.
Michu, chanteur (Opéra-Comique).
Mombelli, chanteur.
Pelissier (Mlle), cantatrice (Opéra).
Pellegrini, chanteur.
Raff, chanteur allemand.
Raffanelli, chanteur bouffe.
Saint-Aubin (Mme), actrice (Opéra-Comique).
Saint-Huberty (Mme), cantatrice (Opéra).
Scio (Mme), cantatrice.

Thévenard, chanteur (Opéra).
Todi (la), cantatrice, mezzo soprano.
Tonelli (Anna), cantatrice italienne.
Trial, acteur (Opéra-Comique).

Organistes.

Albrechtsberger, organiste.
Bach (Sébastien), organiste.
Bach (Emmanuel), organiste.
Balbastre, organiste.
Beauvarlet-Charpentier, organiste.
Chambonnières, organiste.
Les Couperin, organiste.
Daquin, organiste.
Eberlin, organiste allemand.
Van den Gheyn, organiste.
Hændel, organiste.
Hesse, organiste hollandais.
Kirnberger, organiste.
Knecht, organiste.
Marchand, organiste.
Méhul, organiste.
Mozart (Léopold), maître de chapelle, violoniste et organiste.
Mozart (Wolfgang), organiste.
Rameau, organiste.
Seegr, organiste.
Séjan (père), organiste.
Stadler (abbé), organiste.
Telemann, organiste.
Vogler (abbé), organiste.

Instrumentistes.

Abel, célèbre joueur de basse de viole, directeur de la musique de la reine d'Angleterre.
Baron, luthiste de Breslau.
Benda, violoniste allemand.
Bruni, violoniste.
Chefdeville, joueur de musette.
Exaudet, violoniste.
Gaviniès, violoniste.
Gelinek (Cervetti), violoniste.
Geminiani, violoniste.
Guénin, violoniste.
Hesse (Ernest), violiste allemand.
Horeçki, guitariste polonais.
Édouard Jones, harpiste et barde gallois.
Krumpholz, harpiste.
Lebrun, hautboïste bavarois.
Lebrun, corniste.
Leclair, violoniste.
Lefèvre, clarinettiste.
Locatelli, violoniste bergamasque.
Nadermann, harpiste.
Navoigille (Julien dit), violoniste.
Navoigille (Hubert-Julien dit), violoniste.
Paradies (Mme), pianiste.
Petersen, flûtiste brémois.
Quantz, flûtiste hanovrien.
Domenico Scarlatti, claveciniste.
Sodi, mandoliniste.
Tartini, violoniste.
Viotti, violoniste.

Artistes de la danse.

Allard (Mlle), danseuse.
Balon, danseur.
Camargo (Marie-Anne Cuppi dite), danseuse.
Carville (Mlle), danseuse.
Dauberval, danseur.
Denis, danseur.
Dupré (le Grand), danseur.
Gardel, maître de ballet.
Guimard (Mlle), danseuse.
Heinel (Mlle), danseuse.
Laval, danseur.
Lyonnais (Mlle), danseuse.
Mion, danseur.
Noverre, maître de ballet.
Petitpas (Mlle), danseuse.
Pécourt, danseur.
Sallé (Mlle), danseuse.
Sauveterre, danseur.
Sodi, danseur.
Théodore (Mme), danseuse.
Vestris (Gaétan), danseur.
Vestris (Auguste), dit le **Beau Vestris**, danseur.

Facteurs et luthiers.

Buron (Les frères), facteurs d'orgues.
Clicquot, facteur d'orgues.
Cochu, facteur d'orgues.
Dallery père, facteur d'orgues.
Érard (Sébastien), facteur de pianos et orgues.
Gabler, facteur d'orgues.
Guarneri (Les), luthiers.
Hildebrand, facteur d'orgues.
Isnard, facteur d'orgues.
Frédérick Krebs, facteur d'orgues.
Lépine, facteur d'orgues.
Lupot, luthier.
Mieols, facteur d'orgues.
Aloys Mooser, facteur d'orgues.
Moreau (Jean), facteur d'orgues.
Moucherel, facteur d'orgues.
Nordhausen, facteur d'orgues.
Schmidt, facteur d'orgues.
Schroter, facteur d'orgues.
Silbermann, facteur d'orgues.
Steiner, luthier.
Thierry, facteur d'orgues.
Wagner, facteur d'orgues.

Maelzel, mécanicien, inventeur du métronome.
Richomme, graveur de musique.
Ballard (Robert), imprimeur de musique.

XIXe SIÈCLE

Compositeurs.

Abadie, compositeur de romances.
Abt, compositeur de *lieds*.
Adam (Adolphe), compositeur.
Amat, compositeur de romances.
Arditi, compositeur.
Arrieta, compositeur dramatique.
Arrigo Boito, compositeur et poète.
Balfe, compositeur.
Barbieri Asenjo, compositeur.
Basili, compositeur.
Bazin, compositeur.
Beauplan (Amédée de), compositeur de romances.
Beethoven, compositeur.
Bellini, compositeur.
Julius Benedict (Sir), compositeur.
Benincori, compositeur.
Bennett, compositeur.
Benoist, compositeur.
Berlioz, compositeur.
Bertini, compositeur.
Bérat, compositeur de romances.
Berton (Montan), compositeur.
Ad. Blanc, compositeur de musique de chambre.
Blangini (Félix), compositeur.
Bizet, compositeur.
Bochsa, harpiste et compositeur.
Boïeldieu, compositeur.
Brahms, compositeur.
Carafa, compositeur.
Carraciolo, compositeur.
Cherubini, compositeur.
Chopin, pianiste et compositeur.
Clapisson, compositeur.
Clément (**Félix**), compositeur.
Cramer, pianiste, compositeur.
Czerny, compositeur.
Félicien David, compositeur.
Dargomirski, compositeur.
Delibes, compositeur.
Devienne, compositeur.
Dietsch, compositeur de musique sacrée.
Donizetti, compositeur.
Dubois (Théodore), compositeur.
Pauline Duchambge (Mme), compositeur.
Eybler, compositeur.
Ferrari, compositeur.
Fesca, compositeur.
Fétis, compositeur.
Field, compositeur.
Flotow (comte de), compositeur.
Gade, compositeur.
Gail (Mme), compositeur.
Garcia, compositeur et chanteur dramatique.
Gastambide, compositeur.
Generali, compositeur.
Gevaert, compositeur.
Glinka, compositeur.
Godard, compositeur.
Gomez, compositeur.
Gomis, compositeur.
Gordigiani, compositeur.
Gounod, compositeur.
Grandval (Mme la comtesse de), compositeur.
Albert Grisar, compositeur.
Gung'l, compositeur de danses.
Halévy, compositeur.
Paul Henrion, compositeur de romances.
Hérold, compositeur.
Hervé-Ronger, compositeur d'opérettes.
Henri Herz, compositeur.
Ferdinand Hiller, compositeur.
Holmès (Mme), compositeur.
Hummel, compositeur.
Joncières (Victorin), compositeur.
Jullien, compositeur de danses.
Kalkbrenner, compositeur et professeur.
Kazinski, compositeur.
Kreutzer (Conradin), compositeur.
Kreutzer (Rodolphe), compositeur.
Kücken, compositeur.
Kurpinski, compositeur.
Labarre, compositeur et harpiste.
Labitzki, compositeur de danses.
La Fage (Adrien de), compositeur et écrivain.
Lambillotte, compositeur de musique sacrée.
Lanner, compositeur de danses.
Lecocq, compositeur d'opérettes.
Leslie, compositeur.
Lesueur, compositeur.
Limnander, compositeur.
Lindpaintner, compositeur.
Liszt, compositeur.
Litolff, compositeur.
Lortzing, compositeur.
Mabellini, compositeur.
Mac-Farren, compositeur.
Aimé Maillart, compositeur.
Marschner, compositeur.
Masini, compositeur de romances.
Massé (Victor), compositeur.
Massenet, compositeur.
Mayer, compositeur.
Mazzucato, compositeur.
Membrée (Edmond), compositeur.
Mendelssohn, compositeur.
Mercadante, compositeur.
Mermet, compositeur.
Olivier Métra, compositeur de danses.
Meyerbeer, compositeur.
Moniusko, compositeur.
Monpou (Hippolyte), compositeur.
Morlacchi, compositeur.
Mosca, compositeur.
Moschelès, compositeur pianiste.
Musard, compositeur de danses.

Nadaud (Gustave), compositeur.
Nibelle, compositeur.
Nicolaï, compositeur.
Niccolini, compositeur.
Niedermeyer, compositeur.
Neukomm (Sigismond), compositeur.
Offenbach (Jacques), compositeur d'opérettes.
Onslow, compositeur.
Ortolan (Eugène), compositeur.
Osborne, compositeur.
Jean Pacini, compositeur.
Paër, compositeur.
Pavesi, compositeur.
Pedrotti, compositeur.
Persuis, directeur de l'Opéra, compositeur.
Pétrella, compositeur.
Pietro Raimondi, compositeur.
Plantade, compositeur.
Pleyel (Ignace), compositeur et facteur.
Poisot, compositeur.
Ponchielli (Amilcare), compositeur.
Poniatowski, compositeur.
Prudent, compositeur.
Puget (Loïsa), compositeur de romances.
Reicha, compositeur et professeur théoricien.
Reissiger, compositeur.
Reyer, compositeur.
Rheinberger, compositeur.
Ricci (Louis et Frédéric), compositeurs.
Ries, compositeur pianiste.
Lauro Rossi, compositeur dramatique.
Rossini, compositeur.
Rowley Bishop, compositeur.
Rubinstein, compositeur.
Saint-Saens, compositeur.
Schneitzhœffer, compositeur.
Schubert (François), compositeur.
Schumann, compositeur.
Spohr, compositeur et violoniste.
Spontini, compositeur.
Strauss (Johann), compositeur de danses.
Suppé (De), compositeur.
Svendsen, compositeur.
Thomas (Ambroise), compositeur.
Tolbecque, compositeur de danses.
Tschaïkowsky, compositeur.
Vaccaj, compositeur.
Vaucorbeil, compositeur et directeur de l'Opéra.
Verdi, compositeur.
Verhulst, compositeur.
Villate, compositeur.
Wagner (Richard), compositeur.
Wallace, compositeur.
Weber, compositeur.
Wekerlin, compositeur.
Widor, compositeur.
Winter, compositeur.
Yradier, compositeur.
Zingarelli, compositeur.
Zubiaurre, compositeur.

Écrivains et Professeurs.

Alberdingk Thym (Lambert), musicien et écrivain.
Azevedo, critique musical.
Baini, compositeur et érudit.
Barbereau, professeur d'harmonie et théoricien.
Basevi, théoricien.
Bellermann (Frédéric), théoricien.
Beyle (Stendhal), romancier.
Castil Blaze, écrivain.
Blaze de Bury, critique.
Bona (Cardinal), écrivain.
Bottée de Toulmont, érudit.
Choron, professeur et théoricien.
Chrysanthe de Madyte, musicien grec et chantre théoricien.
Clément (Félix), professeur et théoricien.
Coussemaker (Edmond de), historien et théoricien.
Daniel Salvator, théoricien.
Danjou, théoricien.
David (Ernest), théoricien.
Delsarte, professeur.
Devismes, directeur de l'Opéra.
Durutte (Comte), théoricien.
Elewyck (Van), historien et théoricien.
Fayolle, historien.
Fétis, historien et théoricien.
Fiorentino, critique musical.
Galin, théoricien et professeur.
Gregoir, historien.
Hamel, juge à Beauvais, auteur d'un manuel du facteur d'orgues.
Helmholtz, théoricien.
Hoffmann, littérateur et musicien.
Kastner, musicien, historien, théoricien.
Kiesewetter de Weisenbrunn, théoricien.
La Fage (Adrien de), historien.
Lamperen (Van), bibliographe belge.
Lavoix (Henri), écrivain.
Lemaire (Théophile), théoricien et professeur.
Lissajous, acousticien.
Mathis Lussy, théoricien et professeur.
Morelot (Stephen), théoricien.
Naumbourg, théoricien israélite.
Ortigue (Joseph d'), écrivain.
Panseron, professeur.
Papillon de la Ferté, intendant des menus plaisirs.
Paris (Aimé), professeur.
Perne, théoricien.
Pillault (Léon), théoricien.
Rimbault, musicien érudit anglais.
Santini (L'abbé), érudit.
Sarrette, professeur.
Savard (Félix), professeur d'harmonie.
Savart, acousticien.
Sorriano-Fuertes, musicien et littérateur.
Tiron, théoricien.

Valdruche, bibliographe musical et théoricien.
Vanderstraeten, théoricien.
Vasconcellos, bibliographe.
Wilhem, professeur fondateur de l'orphéon.
Villarosa (Marquis de), écrivain, historien.
Villoteau, théoricien et historien.
Vincent, théoricien.

Chanteurs et Cantatrices.

Albani (Mlle) (Mme **Gye**), cantatrice.
Albertazzi (Mlle), cantatrice.
Alboni (Mme) (comtesse **Pepoli**), cantatrice
Badiali, chanteur.
Banderali, professeur de chant.
Baroilhet, chanteur, baryton.
Basadonna, ténor.
Bataille, chanteur.
Betz, chanteur.
Bishop (Anna), cantatrice.
Bordogni, professeur.
Borghi-Mamo (Mme), cantatrice.
Boulanger (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Branchu (Mme), cantatrice (Opéra).
Cabel (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Caffarelli, chanteur.
Carvalho (Mme) **Miolan**, cantatrice.
Casimir (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Catalani (Mme), cantatrice.
Charton-Demeur (Mme), cantatrice.
Chollet, chanteur (Opéra-Comique).
Cinti-Damoreau (Mme), cantatrice (Opéra).
Colbran (Mme Isabella), cantatrice.
Couderc, chanteur (Opéra-Comique).
Cruvelli (Sophie) (Mme), cantatrice (Opéra).
Dabadie, basse-taille (Opéra).
Damoreau, ténor (Opéra).
Derivis (Louis), basse-taille (Opéra).
Desbordes (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Desbrosses (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Despéramont, chanteur (Opéra et Opéra-Comique).
Dorsonville, chanteur (Opéra-Comique).
Dorus-Gras (Mme), cantatrice (Opéra).
Dozainville, chanteur (Opéra-Comique).
Dupont (Alexis), chanteur (Opéra).
Duprez (Gilbert), chanteur (Opéra) et professeur.
Elleviou, chanteur (Opéra-Comique).
Falcon (Mlle), cantatrice (Opéra).
Faure, chanteur (Opéra).
Féréol, chanteur (Opéra-Comique).
Fraschini, chanteur, ténor.
Frezzolini (Mlle), cantatrice (Opéra).
Galli, ténor et basse.
Galli-Marié, actrice (Opéra-Comique)
Garat, chanteur.
Garcia, chanteur dramatique.
Gavaudan, acteur, chanteur (Opéra-Comique).
Gavaudan (Mme) (Opéra-Comique).
De la Grange (Mme), cantatrice (Opéra).
Grassini (Mme), cantatrice.
Graziani, baryton.
Grisi (Julia), cantatrice.
Grün (Mme), cantatrice.
Gueymard (Mme), cantatrice (Opéra).
Gura, chanteur.
Haupt (Mme), cantatrice.
Les sœurs Heinefetter, cantatrices.
Hill, chanteur.
Ivanoff, ténor.
Jaïde (Mme), cantatrice.
Judic (Mme), chanteuse d'opérettes.
Kogel, chanteur.
Krauss (Mme Gabrielle), cantatrice (Opéra).
Lablache, chanteur.
Lalande (Mme Méric), cantatrice.
Lammert (Mme), cantatrice.
Lasalle, baryton (Opéra).
Lavigne, ténor (Opéra).
Lavoye (Mlle), cantatrice (Opéra-Comique).
Lilli Lehmann (Mme), cantatrice.
Marie Lehmann (Mlle), cantatrice.
Levasseur, basse-taille (Opéra).
Lind (Jenny), cantatrice.
Lucca (Mme Pauline), cantatrice.
Mainvielle-Fodor (Mme), cantatrice.
Malibran (Mme), cantatrice.
Marchisio (Mlles Carlotta et Barbara), cantatrices.
Mario de Candia, ténor.
Martin, chanteur (Opéra-Comique).
Materna (Mme), cantatrice.
Nau (Mlle), cantatrice (Opéra).
Naudin, ténor (Opéra).
Niccolini (Nicolas), ténor.
Niemann, chanteur.
Nilsson (Christine), cantatrice.
Nioring, chanteur.
Nourrit (Louis), chanteur à l'Opéra, a débuté dans le rôle de Renaud d'*Armide* en 1803; père d'Adolphe Nourrit.
Nourrit (Adolphe), ténor (Opéra).
Pasta (Mme Judith), cantatrice.
Patti (Adelina), cantatrice.
Patti (Mlle Carlotta), cantatrice.
Pellegrini, basse chantante de la cour de Bavière.
Persiani (Mme), cantatrice (Opéra).
Phillis (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Pezold, chanteur basse à la cour de Stuttgart.
Piccolomini (Maria), cantatrice.
Pisaroni (Mme), cantatrice.
Ponchard, chanteur (Opéra-Comique).
Ponchard fils, chanteur (Opéra-Comique).
Poultier, ténor (Opéra).
Pradher (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Prévost (Mlle), chanteuse (Opéra-Comique).
Prévost, basse-taille (Opéra).
Regnault (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Reichel, chanteur-basse.
Reichenberg, chanteur.

Rigault (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Roger, ténor (Opéra).
Ronconi, baryton.
Rossi-Caccia, cantatrice (Opéra-Comique).
Rubini, ténor.
Salomon, ténor (Opéra).
Scheffsky (Mme), cantatrice.
Schlosser, chanteur.
Schneider (Mlle), chanteuse d'opérettes.
Schrœder-Devrient (Mme), cantatrice.
Scio (Mme), chanteuse (Opéra-Comique).
Sessi (Mme), cantatrice.
Sims Reeves, ténor.
Solié, chanteur (Opéra-Comique).
Sontag (Mme Henriette), cantatrice.
Staudigl, chanteur basse.
Szczurowski, chanteur.
Tachinardi, ténor.
Tamberlick, ténor.
Tamburini, basse chantante.
Tedesco (Mme), cantatrice.
Thérésa (Mme), chanteuse d'opérettes.
Thillon (Anna), chanteuse (Opéra-Comique).
Tichatscheck, ténor.
Tietjens (Mme), cantatrice.
Trevaux, ténor à l'Opéra.
Ugalde (Mme), cantatrice.
Unger, chanteur.
Velluti, le dernier sopraniste.
Viardot (Mme Pauline), cantatrice (Opéra).
Vogel, chanteur.
Wagner (Mme), cantatrice.
Wekerlin (Mme), une des interprètes de la tétralogie de Richard Wagner à Bayreuth.
Zuchelli, chanteur.

Organistes.

Benoist, organiste.
Boëly, organiste.
Boissière, organiste.
Clément (**Félix**), organiste.
Danjou, organiste.
Dubois (Théodore), organiste.
Fessy, organiste.
Fétis, organiste.
Gigout, organiste.
Guilmant, organiste.
Hess de Breslau, organiste.
Hesse, organiste.
Lefebure-Wely, organiste.
Lemmens, organiste.
Leybach, organiste.
Loret, organiste.
Moncouteau, organiste.
Neukomm (Sigismond), organiste.
Rink, organiste.
Saint-Saens, organiste.
Séjan (fils), organiste.
Widor; organiste.

Instrumentistes.

Delphin Alard, violoniste.
Altès, chef d'orchestre.
Parish-Alvars, harpiste et compositeur.
Baillot, violoniste.
Batta (Alexandre), violoncelliste.
Beer, clarinettiste.
Berbiguier, flûtiste.
Beriot (De), violoniste.
Bœhm, flûtiste.
Bottesini, contrebassiste.
Chopin, pianiste.
Colonne, chef d'orchestre.
Constantin, chef d'orchestre.
Cottignies, flûtiste.
Cramer, pianiste.
Croisey, harpiste.
Dacosta, clarinettiste.
Danbé, chef d'orchestre.
Dancla (Charles), violoniste.
Dancla (Léopold), violoniste.
Dauverné, trompettiste.
Demersseman, flûtiste.
Diemer, pianiste.
Doelher, pianiste et compositeur.
Duport, violoncelliste.
Dussek, pianiste.
Essipoff (Mme), pianiste russe.
Franchomme, violoncelliste.
Franco-Mendès, violoncelliste.
Gallan, corniste.
Gebauer, basson.
Girard, chef d'orchestre.
Godefroy (Félix), harpiste.
Goltermann, violoncelliste.
Gothschatk, pianiste.
Gouffé, contrebassiste.
Habeneck (Isidore et Corentin), violonistes.
Hainl (Georges), violoncelliste et chef d'orchestre.
Hallé (Charles), pianiste.
Hammer (Richard), violoniste.
Huerta y Caturla, guitariste.
Hummel, pianiste.
Joachim, violoniste.
Jacquard, violoncelliste.
Jancourt, bassoniste.
Klosé, clarinettiste.
Kontski, pianiste.
Kreutzer (Rodolphe), violoniste.
Lafont, violoniste.
Lamoureux (Charles), chef d'orchestre.
Lebouc, violoncelliste.
Lecouppey, professeur de piano.
Léonard, violoniste.
Lipinski, violoniste.
Liszt, pianiste.
Mainzer, professeur.
Marmontel, pianiste.
Milanollo (Mlles Térésa et Maria), violonistes

Mayseder, violoncelliste et compositeur.
Mengal, corniste.
Normann-Neruda (Mme), violoniste.
Nicholson, flûtiste.
Paganini, violoniste.
Panofka, violoniste.
Pasdeloup, chef d'orchestre.
Planté, pianiste.
Pleyel (Marie), pianiste.
Prudent, pianiste.
Prumier, harpiste.
Raff, violoniste.
Ravina, pianiste.
Reményi, violoniste.
Ritter (Théodore), pianiste.
Robberechts, violoniste.
Rode, violoniste.
Romberg, violoncelliste.
Rosenhain, pianiste.
Rubinstein, pianiste.
Sainton, violoniste.
Saint-Saens, pianiste.
Sarasate, violoniste.
Sauzay, violoniste.
Schulhoff, pianiste.
Schuppanzigh, violoniste.
Servais, violoncelliste.
Sighicelli, violoniste.
Sivori, violoniste.
Sowinski, pianiste.
Stephen Heller, pianiste et compositeur.
Sullivan (Arthur), pianiste.
Szarvady (Mme), (Mlle **Wilhelmine-Klauss**), pianiste.
Szczepanowski, guitariste.
Thalberg (Sigismond), pianiste et compositeur.
Triebert, hautboïste.
Tulou, flûtiste.
Urhan, altiste et joueur de la viole d'amour.
Valentino, chef d'orchestre.
Verrimst, contrebassiste.
Verroust, hautboïste.
Vianesi, chef d'orchestre.
Vieuxtemps, violoniste.
Vivier, corniste.
Vizentini, chef d'orchestre.
Vogt, hautboïste.
Wieniawski (Henri), violoniste.
Willent, bassoniste.
Zimmermann, pianiste.

Artistes de la danse

Balon, danseur.
Beaugrand (Mlle), danseuse.
Bigottini (Mlle), danseuse.
Cellarius, professeur de danse.
Fanny Cerrito, danseuse.
Dumilâtre (Mlles), danseuses.
Fanny Elssler, danseuse.
Ferrari (Mme), danseuse.
Laure Fonta (Mlle), danseuse.
Carlotta Grisi (Mlle), danseuse.
Emma Livry (Mlle), danseuse.
Mabille, danseur.
Rosita Mauri (Mlle), danseuse.
Mérante, danseur.
Petipa, danseur.
Rosati (Mlle), danseuse.
Saint-Léon, chorégraphe.
Marie Taglioni (Mlle), danseuse.
Thérèse Elssler, danseuse.
Vasquez, danseur.

Facteurs d'orgues et pianos, et luthiers.

John Abbey, facteur d'orgues.
Alexandre, facteur d'harmoniums.
Barker, facteur d'orgues, inventeur du levier pneumatique.
Bevington, facteur d'orgues.
Callinet, facteur d'orgues.
Cavaillé-Coll père et fils, facteurs d'orgues.
Dallery fils, facteur d'orgues.
Daublaine, facteur d'orgues.
Debain, facteur d'harmoniums.
Ducroquet, facteur d'orgues.
Fermis, facteur d'orgues.
Fourneaux, facteur d'harmoniums.
Green, facteur d'orgues.
Grenié, facteur d'harmoniums.
Harris, facteur d'orgues.
Henry, facteur d'orgues.
Hill, facteur d'orgues.
Kalker, facteur d'orgues.
Lincoln, facteur d'orgues.
Martin de Provins, l'un des inventeurs de l'orgue expressif.
Merklin (Joseph), facteur d'orgues.
Moitessier, facteur d'orgues.
Muller, facteur d'orgues expressifs.
Mustel, facteur d'harmoniums.
Robson, facteur d'orgues.
Schutze, facteur d'orgues.
Stein, facteur d'orgues expressives.
Stoltz, facteur d'orgues.
Vernschneider, facteur d'orgues.
Chickering, facteur de pianos américains.
Erard (Sébastien), facteur de pianos, d'orgues et de harpes.
Bernardel, luthier.
Gand, luthier.
Lupot, luthier.
Mahillon, facteur d'instruments.
Pape, facteur de pianos.
Petzold, facteur de pianos, inventeur de l'échappement.
Sax (Adolphe), luthier, inventeur d'une famille d'instruments à vent.
Steinway, facteur de pianos.

Tourte, fabricant d'archets.
Vuillaume, luthier.
Wolff (Auguste), directeur de la maison Pleyel-Wolff.

Éditeurs français.

Boyer, éditeur.
Brandus, éditeur.
Cotelle, éditeur.
Delalain, éditeur.
Didot, éditeur.
Gérard, éditeur.
Hachette, éditeur.
Haton, éditeur.
Heugel, éditeur.
Leduc, éditeur.
Le Moyne, éditeur.
Périsse, éditeur.
Poussielgue, éditeur.
Richault, éditeur.
Schlesinger, éditeur.

Éditeurs étrangers.

Artaria, éditeur à Milan.
Katto, éditeur à Bruxelles.
Lucca, éditeur à Milan.
Novello, éditeur à Londres.
Ricordi, éditeur à Milan.
Schott, éditeur à Mayence.

TABLE DES GRAVURES ET DES PORTRAITS

PORTRAITS

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES ET DES PORTRAITS.

TABLE DES EXEMPLES DE MUSIQUE

Pages

FIN DE LA TABLE DES EXEMPLES DE MUSIQUE

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE XII.

CHAPITRE XIII.

CHAPITRE XIV.

CHAPITRE XV.

CHAPITRE XVI.

CHAPITRE XVII.

CHAPITRE XVIII.

CHAPITRE XIX.

CHAPITRE XX.

CHAPITRE XXI.

CHAPITRE XXII.

CHAPITRE XXIII.

CHAPITRE XXIV.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

10 561 — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

OUVRAGES DE FÉLIX CLÉMENT

Histoire générale de la musique religieuse depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ouvrage couronné par l'Institut. 1 fort vol. in-8. (Firmin Didot.) 7 fr. 50

Chants de la Sainte-Chapelle et choix des principales séquences du moyen âge, tirées des manuscrits, traduites en musique et mises en parties, avec accompagnement d'orgue. *Quatrième édition.* 1 vol. in-8. (Poussielgue.) 5 fr.

Carmina e poetis christianis excerpta cum notis gallicis et permultis interpretationibus quæ ad diversa carminum genera vitamque poetarum pertinent. 1 vol. in-12. *Editio quarta.* (Gaume.) 3 fr. 50

Histoire de la poésie chrétienne depuis le quatrième siècle jusqu'au quinzième. 1 vol. in-8. (Gaume.) 6 fr.

Dictionnaire des opéras depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours. 1 vol. grand in-8 de 2000 colonnes. (Boyer.) 20 fr.

Méthode complète de plain-chant, d'après les règles du chant grégorien et traditionnel, précédée de notions historiques sur la musique ancienne. *Deuxième édition.* 1 vol. in-12. (Hachette.) 2 fr. 50

Seize Tableaux de plain-chant, formant une méthode élémentaire. In-folio. (Hachette.) 4 fr.

Manuel des tableaux précédents, contenant les règles essentielles du plain-chant. In-12. (Hachette.) 75 c.

Antiphonaire et Graduel romains, édition in-folio, corrigée, accentuée et divisée en périodes mélodiques avec la transposition des clefs et l'appropriation aux usages modernes; adoptés par ordonnances épiscopales dans les sept diocèses de Pamiers, Séez, Dijon, Clermont, Lyon et Paris. (Poussielgue.) 120 fr.

Offices complets notés, édition in-12 des ouvrages précédents. (Poussielgue.) 15 fr.

Méthode de chant, graduée et concertante pour apprendre à solfier et à chanter à une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano. Cet ouvrage renferme 75 exercices et 25 duos. Nouvelle édition augmentée de leçons sur toutes les clefs et d'un petit traité pour réaliser la basse chiffrée. 1 vol. grand in-4, broché. (Firmin Didot.) 6 fr.

Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement, comprenant toutes les connaissances nécessaires pour devenir un habile organiste; mécanisme, transposition, contrepoint, fugue. 1 vol. in-4. (Hachette.) 12 fr.

Le Paroissien romain noté en musique, à l'usage des lycées, pensionnats et communautés, contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année, avec des plains-chants en notation moderne harmonisés et dans un diapason moyen. 1 vol. in-18. (Hachette.) *Broché*, 2 fr. 50
Relié en basane, tranches marbrées, 3 fr. 50; *tranches dorées*, 4 fr. 25; *en chagrin, tranches dorées*, 7 fr.

Le Livre d'orgue du paroissien romain, contenant l'accompagnement des messes, vêpres, complies, saluts, proses, hymnes, antiennes des dimanches et fêtes de l'année. Grand in-4. (Boyer.) 12 fr.

Cantiques des Enfants de Marie, à une, deux ou trois parties, avec accompagnement d'orgue, paroles de M. l'abbé Lalanne, directeur du collège Stanislas. 1 vol. in-12. (Périsse.) 3 fr.
Nouvelle édition, grand in-8°. 10 fr.

Les Voix sacrées, répertoire de 30 morceaux de musique religieuse, avec accompagnement d'orgue, paroles latines. 1 vol. grand in-8. (Périsse.) 3 fr.

Harmonies pieuses, solos, duos, trios et quatuors, avec accompagnement de piano ou d'orgue, paroles françaises. 1 vol. grand in-8. (Périsse.) 2 fr. 50

Chants religieux, latins et français, avec accompagnement d'orgue ou de piano. 1 vol. in-4°. (Périsse.) 10 fr.

Chœurs et Morceaux de chant, à l'usage des cours de musique des établissements d'instruction publique, comprenant des Odes d'Horace mises en musique, chœur de Chasseurs, prière et marche des Croisés, etc., avec accompagnement de piano ou d'orgue. *Se vendent séparément.* (Delalain.)

Chœurs d'Athalie. Partition chant et piano. 1 vol. grand in-8. (Delalain.) 10 fr.

Cinquante motets pour les fêtes de la liturgie romaine. 1 vol. in-4. (Haton.) 10 fr.

Histoire abrégée des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes les époques. 1 vol. in-4 jésus, de 650 pages, illustré de 150 gravures. (Firmin Didot.) *Broché*, 15 fr.
Relié, dos et coins chagrin, tranches dorées. 20 fr.

Les Musiciens célèbres, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Ouvrage illustré de 48 portraits authentiques gravés à l'eau-forte et terminé par une bibliographie musicale nouvelle. *Troisième édition.* 1 fort vol. grand in-8. (Hachette.) *Broché*, 12 fr.
Relié, dos chagrin, plats toile, tranches dorées. 18 fr.

